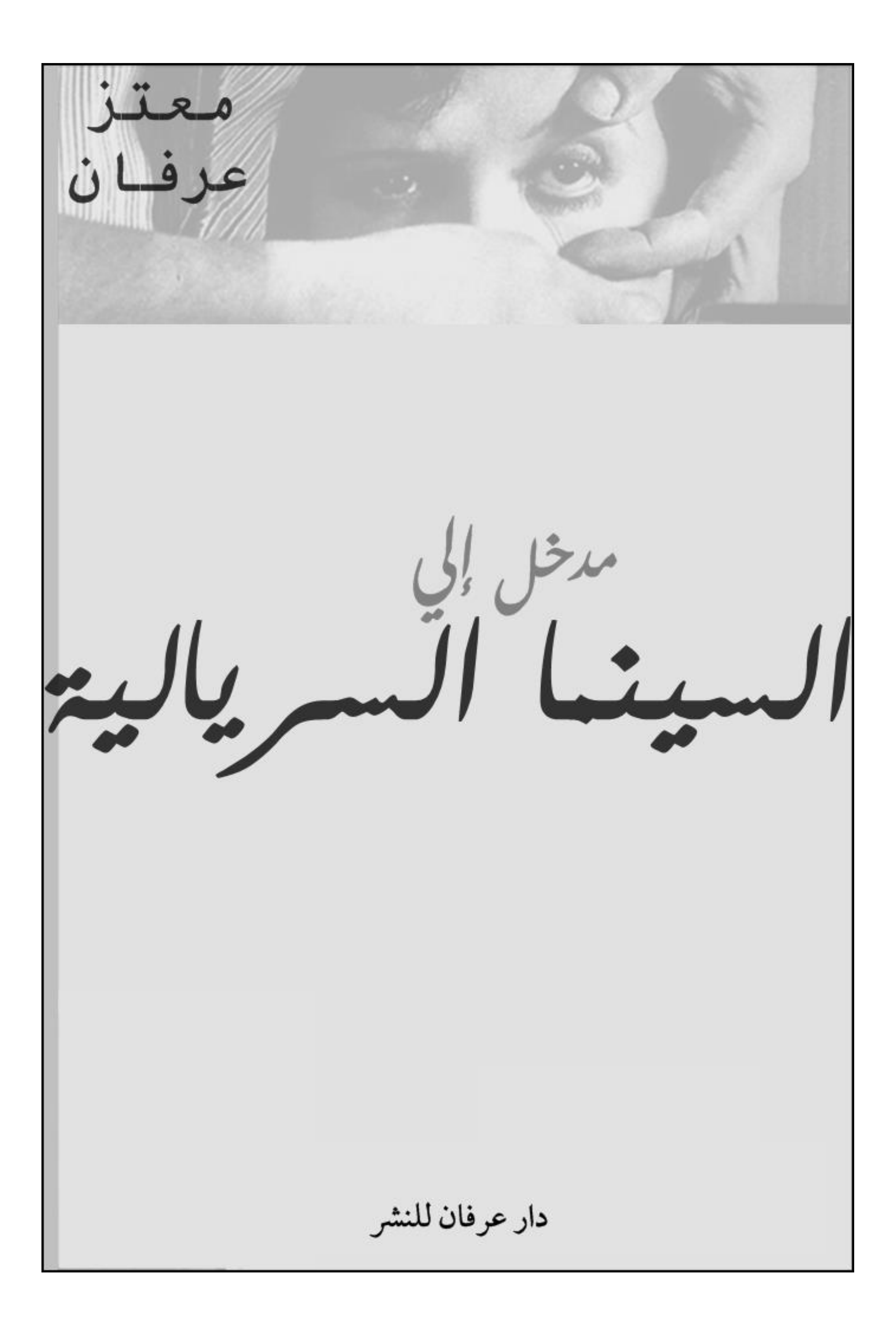

معتز
عرفان
مدخل إلي
السينما السريالية
دار عرفان للنشر

معتز عرفان

مدخل إلي

السينما السريالية

دار عرفان للنشر

مـدخل إلـى الـسـيـنـمـا الـسـريـالـيـة

مقدمة

علي مدار العقود، ظهرت الكثير من الحركات الفنية المؤثرة علي البيئة الفنية الشاملة بمفرداتها المتعددة، وانبثقت منها العديد من الموجات الإبداعية الرائعة، والقادرة علي إثراء الكيان الفني بمجالاته التي لا حصر لها. من الممكن بسهولة للحركة السريالية أن تتسلل إلي أذهاننا حينما نفكر بالحركات الفنية التي استمرت لفترات طويلة، وأحدثت تغييرات جوهرية واضحة، ومؤثرة، ولا يمكننا أن نحصر السريالية في اللوحات، والبورتريهات فحسب لكنه من المنطقي أن نربطها بألوان الفن المختلفة، والتي تمثل السينما لونا منها، وبيئة فنية محورية لا غني عنها. وإذا نظرنا إلي السينما السريالية نظرة الخبير، والمتابع، لأدركنا علي الفور مدي عظمتها، وحجم تأثيرها كجزء أصيل، ومتأصل لا يمكن فصله عن الكيان السينمائي العام، وإذا فُصل عنه، اهتزت البيئة السينمائية الشاملة، وفقدت الكثير من مجدها، وتأثيرها علي المسار الفني، والإنساني. يعمد الفيلم السريالي إلي الجمع بين المنطقية، واللامنطقية، والدمج بين الواقع، والخيال، والعمل علي تقديم المحتوي الفني الناتج ضمن إطار محدد يضعه المخرج، ويعمل علي تطويره. كما يعمد إلي الجنوح إلي ما فوق الواقعية، ويحاول الوصول إلي اللاوعي، والأفكار المتناثرة الكامنة بدواخل النفس البشرية، ويهتم باستخدام صور صادمة، وكادرات فنية

خارجة عن الإطار السردي الخاص بالحبكة. وتؤدي هذه البيئة الإبداعية إلي خلق حالة من الصدمة يتلقاها المشاهد بصورة تشملها النشوة، والإثارة، والذهول، وهو ما يرتبط بحالة الثورية التي يحاول المخرج، والقائمون علي العمل إلحاقها بالبيئة الكلية المُعتمدة من قبل الفيلم. ظهرت السينما السريالية في العقد الثاني من القرن العشرين، وانبثقت بالتوازي مع ظهور العديد من الأنواع السينمائية الأخرى، وتطورت مقترنة بالإصرار العنيد المُعتمد من قبل فئة المخرجين الثوريين الراغبين في ترك بصماتهم علي الساحة الفنية، وتوثيق الطفرة الإبداعية المتبناة من قبلهم. وقد تسللت السريالية إلي الأفلام الصامتة، وتطورت مع التقدم المهيمن علي السينما عبر السنين، وتلونت بألوانها، وتأقلمت مع استخدام الصوت، والمؤثرات المتدرجة لتؤكد بصورة دؤوبة علي جدارتها كحركة فنية هامة، وكبيئة إبداعية قادرة علي التكيف، والمجاراة. يعتمد هذا الكتاب علي التطرق إلي العديد من الأفلام السينمائية السريالية القادرة علي توضيح النتائج الناجمة عن استخدام الأسلوب السريالي ضمن البنية الكلية للعمل الفني، وإضافة العناصر غير المنطقية إلي البيئة الإبداعية ضمن إطار مبني علي استجلاب أحوال المنطقية بصورة متأخرة في بعض الأحيان، وعدم الاهتمام باستجلابها في أحيان أخري. نحاول عبر صفحات هذا الكتاب أن نمنح القارئ القدرة علي إدراك البيئة السريالية

عند التعرض لها بصورة تلقائية، ومباشرة ليتمكن من التفريق بين الأفلام المفعمة بالفجوات السردية، والمرتبطة بعدم الاحترافية من جهة، والأفلام القادرة علي إدراج العناصر الغريبة إلي الإطار السردي بصورة سلسة، ومرنة ضمن بيئة منطقية، ومرتبطة بمناخ إبداعي حقيقي من جهة أخري. من المعروف أنه من الممكن بسهولة أن نتقبل العمل السريالي دون التطرق إلي ماهية العناصر الغريبة المُدرجة بين الحين، والآخر عبر كادراته، وتعتمد هذه البيئة المرتبطة بالتقبل السريع في أغلب الأحوال علي إلحاق التصنيف السريالي بالعمل الفني كسمة رئيسية واضحة، ومعبرة عن حالته الفنية، والتسويقية علي السواء، وهو ما يرتبط بالحالة الإبداعية الشاملة منذ بزوغها علي الساحة الفنية. وفي حالات أخري، تتسلل العناصر السريالية إلي العمل الفني، وتمثل ركنا رئيسيا من أركانه، وتستمد منطقيتها من الكيان السردي، والطبيعة المحورية للحبكة المُقدمة علي الشاشة. حينها تُستمد المنطقية من الأحلام أو الخيالات أو الفلاشباكس أو الهلاوس أو الفنتازيا علي سبيل المثال. وقد تتعدد الأسباب، والمحاور المتاحة للاستخدام من قبل القائمين علي العمل الفني كوسيلة لتبرير السياق السردي، واستجلاب أحوال المنطقية، ومساعدتها علي التسلل إلي الكادرات السينمائية المتتابعة، والمتلاحقة.

-المؤلف

مهدت الحركة الدادية أو حركة الدادا الطريق لظهور الاتجاه السريالي، وصاحب حالة اللاتقليدية التي عمدت إليها الدادية قدر كبير من الاهتمام بالأمور التافهة، والعناصر البعيدة عن المنطقية لتخلق في النهاية حالة من الاختلال، والاضطراب فيما يخص الجماليات المعروفة، واللمسات الفنية المعهودة عند الاتجاهات السابقة، والمُعتمدة من قبلها في الأوساط الفنية. أدت حالة الثورية التي أسست لها الدادية إلي تهيئة المناخ، وإعداد الأجواء اللازمة لبزوغ السريالية. وعمدت الدادية إلي تحويل اللاشيء إلي شيء، وخلق المعني من اللامعني، وتشويه الكثير من الأعمال الفنية السابقة، والمعروفة بحجة الثورية، والخروج عن التقليدية، لكن ظهور السريالية أدي إلي سرقة الأضواء من الدادية، وركزت الأوساط الفنية، والثقافية حينها علي الاتجاه السريالي القادر علي الجمع بين المنطقية، واللامنطقية دون التملص من أحدهما أو الركون إلي آخر. وإذا نظرنا إلي الحراك السريالي نظرة عميقة، لأدركنا علي الفور السر الكامن خلف سطوة السريالية البالغة، وتأثيرها الجبار، ولا يمكن لمحبي الفنون أن يمروا علي الأعمال السريالية مرور الكرام دون التأمل، والتعمق في أبعادها، والتعرف علي جوانبها المختلفة، والتمعن في محتواها. وفي نفس الوقت، لا يمكننا أن ننكر الحقيقة المتمثلة في أهمية الحركة الدادية؛ لأنها نجحت في كسر حالة التقليدية المهيمنة علي الوسط الفني وقتها، وأدت

إلي التعريف باللاتقليدية الثورية التي عمدت إليها السريالية فيما بعد عبر الدمج بينها وبين الواقع، والاعتماد علي تسلل الخيال إلي السياق السردي الواقعي، والخلط بين مصادر المنطقية، ومنابع العبثية ضمن إطار مبني علي التفسير، والتمهيد في الكثير من الأحيان. وعندما نطبق المفهوم السريالي علي الوسيط السينمائي، نجد أنفسنا بصدد التعامل مع محتوي فني مثمر، وجذاب، وقادر علي إثارة الأذهان، وجذب الانتباه. وهو ما يتماشي مع حالة التشويق التي تسعي السينما نحو توثيقها، وإيصال المشاهد لها بكل الطرق المتاحة، ومن الأفضل للفيلم السريالي أن يُسوق ضمن الفئة السريالية قبل عرضه منعاً للغط أو الارتباك، وحرصاً علي إتاحة الفرصة للمخرج القائم علي العمل بالإبداع، وإظهار لمساته الفنية ضمن إطار مفعم بالحرية، والتطور الفعال، والنشط. ولا يمكنني أن أختزل اللمسات السريالية في عملية الجمع بين الواقع، والخيال، ومن الأفضل أن ننظر إليها ضمن إطار أكثر اتساعا، ومرونة. فلا تستمد السينما السريالية كيانها من الدمج بين الواقعية، والفنتازيا فحسب لكنها تمتد لتشمل السياق المرتبط بالحلم علي سبيل المثال، وقد أخذت الكثير من الأفلام السريالية من فكرة الأحلام، واللاوعي سياقا سينمائيا موسعا يهدف إلي تبرير البيئة السردية، والعمل علي عرضها ضمن منظومة يفهمها الناقد، والمشاهد علي السواء. وفي نفس الوقت، لا يمكننا أن

نتغافل عن الحقيقة المتمثلة في تأصل الفئة السريالية كجنرا رئيسية مُعتمدة ضمن الإطار السينمائي الشامل، وهو ما يختلف عن الفئة القوطية علي سبيل المثال، والتي عانت الكثير من أجل توطيد نفسها كفئة مستقلة، ومعروفة. وبالرغم من ذلك، لم ينجح الفن القوطي في التغلغل بين ثنايا الوسيط السينمائي بصورة واضحة، وفعالة، وهو ما يختلف عن تسلله إلي أنواع أخري من الفن بشكل جلي، ومثمر. وعندما نتأمل معا الوسيط السينمائي، وتعامل السريالية معه بصورة سلسلة، وفعالة، فلابد أن نذكر الكثير من الأسماء المعروفة، والأفلام الشهيرة التي تمكنت من إثراء البيئة السينمائية السريالية عبر العقود المتتابعة. فإذا نظرنا إلي فيلم "كلب أندلسي" للويس بونويل، فلابد أن ندرك أننا أمام حالة من العبثية السردية التي تُدرك ضمن الإطار المنطقي عبر منحها بيئة "الحلم"، وهو ما يمثل المبرر الوحيد للتعامل مع هذه العمل السينمائي القصير المكون من ست عشرة دقيقة. يتكون الفيلم من عدة لقطات غريبة متصلة، وغير متصلة، ومتتابعة ضمن إطار غير منمق، وبعيد عن الانسيابية المعيارية، والمعهودة عند الوسيط السينمائي التقليدي. وبالرغم من ذلك، لا يمكننا أن ننكر التأثير البارع للعمل، وقدرته علي توثيق البصمة السريالية، وعرض الفكر الثوري المرتبط بها، والمتصل بجوانبها المتعددة. فدائما ما يُذكر الفيلم في الأوساط الثقافية، والفنية المختلفة ضمن الأمثلة الهامة،

والحيوية، والقادرة علي التطرق إلي الحركة السريالية السينمائية بصورة فعالة، ومؤثرة. لا يعمد الفيلم إلي سياق درامي واضح أو قصة تقليدية يمكن فهمها، وإدراكها بسهولة، لكنه في نفس الوقت يستمد كيانه، وتبريره لسرده من خلال إلحاق الصفة السريالية به قبل عرضه، وهو ما يمثل تحديا كبيرا بالنسبة للقائمين علي العمل ضمن إطار مفعم بالتوتر، والتحرر في نفس اللحظة من القواعد التقليدية القديمة، والمعهودة عند الأجداد السينمائيين. يقدم بونويل عمله مدعوما بسلفادور دالي ومشاركته في الفيلم كصاحب للأفكار، وكسيناريست في نفس الوقت. وهو ما يؤدي في نهاية المطاف إلي بلوغ الذروة السريالية عبر التطرق إلي الكثير من العناصر الغريبة، ودمجها مع الواقعية التقليدية، والمتمثلة في الكثير من العناصر المفهومة للمشاهد التقليدي أو المعياري. في الحقيقة، يمثل الفيلم ثورة بشكل من الأشكال بالنسبة للجمهور القديم، والبعيد عن التعقيدات، والغرائب التي شملت البيئة السينمائية في عصرنا الحالي.

ولهذا يمكننا بسهولة أن نتحدث عن إعراض الكثير من المشاهدين عن هذا الفيلم في عصرنا الراهن المفعم بالميراث السينمائي الضخم القادر علي التطرق إلي الكثير من الغرائب، والتعرض إلي درجات غير مسبوقة من العنف أو الصراع. وبالرغم من ذلك، قد نصنف الفيلم ضمن الإطار التجريبي الممهد للمسيرة السينمائية المرتبطة ببونيل، والقادرة علي التطور،

والنضوج عبر العقود لتنتهي في السبعينيات بفيلمه الأخير "الجانب الغامض للرغبة". تعود التبريرات في الكثير من أفلام الرجل إلي فكرة الحلم، واستخلاص خفايا اللاوعي، وهو ما يمكننا أن ندركه بسهولة في عمله مع دالي؛ حيث أننا نجد أنفسنا أمام مجموعة من الأحلام، والكوابيس التي يعرضها العمل ضمن إطار غامض مفعم بالغرابة، والعبثية المهيمنة علي الكادرات المتتابعة بصورة جلية، وواضحة. في أحلامنا، تظهر لنا الكثير من الأمور غير التقليدية، وتتوالي بصورة بعيدة عن السردية التقليدية في الكثير من الأحيان، وهو ما يتماشي مع البيئة السينمائية المُقدمة تحت بند الجنرا السريالية، ويتكيف في نفس الوقت مع الإطار التبريري الضروري لمتابعة العمل السينمائي، وإدراك حبكته، ومساره السردي من قبل المشاهد، والناقد علي السواء. وإذا نظرنا إلي عمله الشهير "جميلة النهار" نظرة التعمق، والتأمل، لأدركنا علي الفور أن سريالية العمل نابعة بصورة جلية من الجمع بين السياق السردي المتعلق بانغماسها في حياة الدعارة، وممارستها لها بالنهار من جهة، وخيالاتها المازوخية من جهة أخري. ولهذا نجد أنفسنا أمام حالة من القطع المفاجئ المُتبع بالخيالات العجيبة المالئة لعقلها الشهواني الغريب؛ حيث يتنقل بونويل بين كادرات العمل باحترافية شديدة قادرة علي إثارة الذهن، وجذب الانتباه. في هذه الحالة، يجد الرجل نفسه أمام تحدي كبير يتمثل

بصورة مباشرة في التنقل بسلاسة من الإطار السردي التقليدي إلي المشاهد المبنية علي الخيال بصورة مُبررة، ومنطقية في نفس الوقت، وهو ما ينجح في تحقيقه بمهارة، وإبداع غير مسبوق. وقد ندرج فيلميه "شبح الحرية"، و"سحر البرجوازية" ضمن نفس الإطار السريالي المبني علي الثورية الواضحة، والتخلص من القواعد التقليدية، والمعهودة عند السينمائيين القدماء. في الحقيقة، عُرف بونويل دائما بحبه للتخلص من الأمور الإلزامية، ومحاولته التحرر من كل شيء، وقد وصلت به هذه الحالة إلي تجاوز الدين، والمجتمع في الكثير من الأوقات، وهو ما يشير بصورة واضحة إلي محاولة الرجل تحرير عقله من كل شيء، وسواء اختلفنا أو اتفقنا مع منظومته الفكرية، ما يهمنا حقاً هو نتاجه السينمائي القادر علي توثيق الفكر السريالي الخالص، والاحترافي. ولو نظرنا إلي الكادرات الخارجة عن الإطار التقليدي بصورة متعمقة، لشملتنا النسبية بصورة جلية، ولاختلفت المضامير القابلة لتوظيف منظور كل منا.

فالمشاهد السينمائية الغريبة قادرة علي إثارة الأذهان، وخلق حالة من التعددية فيما يخص المعني، وربط العقل البشري بإطار التحليل، والتأمل، وهو ما يمثل نوعا من الحراك الضروري المعبر عن الثورية السريالية القادرة علي تحريك الدواخل، وتنشيط الكوامن. وليس من الضروري أن يقدم المخرج السريالي أفكارا سريالية في كل أفلامه، ومن الممكن لنا أن

نظر إلي الأب الروحي للسينما السريالية نفسه "بونويل" والذي عُرف بالجمع بين الأفلام التقليدية، والأفلام السريالية في نفس الوقت دون أن يربط نفسه بجنرا محددة، لكنه عُرف ببصمته السريالية؛ لأنها كثيرا ما اقترنت بنجاحاته، وإنجازاته السينمائية عبر مسيرته الفنية. وقد نأخذ فيلمه "تريستانا" مع كاترين دونوف، وفرناندو راي كمثال واضح للتعبير عن الفيلم التقليدي المبني علي الدراما الخالصة القادرة علي رصد الواقعية دون الجمع بينها وبين الخيالات أو الأوهام. ومن الممكن أن تتوالي المشاهد السينمائية لفيلم ما دون الاعتماد علي السريالية الخالصة، وهو ما يؤدي إلي وجود مشهد واحد أو مشهدين ضمن الإطار السريالي دون التطرق إلي الطابع السريالي بصورة ملحة أو دائمة. وإذا نظرنا إلي الكثير من أفلام بونويل، لوجدنا السياق السريالي في تطور مستمر، ولأدركنا علي الفور حقيقة أن الرجل كثيرا ما عبر عن أفكار واقعية مرتبطة بالشارع، ومتصلة بالواقع الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي، وأنه لم يكتفِ بالتطرق إلي الفكر السريالي الخاص به فحسب لكنه عمل علي استجلاب الكثير من الأفكار الحيوية الأخرى، ودمجها مع بيئته السينمائية الشاملة، والمُعتمدة من قبله، ومن قبل منتجي أعماله الفنية عبر العقود المتتابعة. وكثيرا ما قدم حبكات عبثية علي مدار مسيرته، وعمل علي ضخ الدماء في عروقها عبر التطرق إلي الأفكار الثورية الخاصة به،

والمنبثقة بصورة متتابعة، ومفاجئة من بين ثنايا حبكاته، وفي نفس الوقت سعي نحو ربط أفلامه بقضايا بلاده، وصراعاتها المتعددة، والمؤثرة. ولو نظرنا إلي أفكاره العديدة المتمثلة في سعي مجموعة من البرجوازيين نحو الاجتماع مع بعضهم البعض، وصعوبة وصولهم لذلك أو السيدة الباريسية ذات الخيال الجنسي الجامح أو الفتاة الساذجة التي تتبادل الملاعبات مع العجوز الذي يرعاها أو المرأة المزدوجة ذات الطبيعة الشيطانية تارةً، والماهية الملائكية تارةً أخري، لوجدنا أنفسنا أمام حالة من الثورية المتأصلة القادرة علي استجلاب أحوال التجديد، والإبداع عبر الاعتماد علي طريقة العرض أكثر من الاعتماد علي الفكرة نفسها، ومن خلال التطرق إلي الفكر السريالي القادر علي تنشيط البيئة الكلية للأعمال الفنية، وتقديمها ضمن إطار غير تقليدي، وجذاب. لا تحد السريالية من عرض الأفكار أو تقديم المحتوي المرغوب، ولا تعمل علي تقييد المخرج أو تحول بين فكرته، ووصولها إلي الجمهور، لكنها قادرة علي منحه مساحة واسعة من الإبداع، والحرية، وهو ما يتماشي مع الثورية التي كثيرا ما سعي السرياليون نحو إدراكها، وبلوغ ساحتها. وبالرغم من ذلك، من الممكن أن يختلط علي البعض الفرق الشاسع بين السريالية الاحترافية، والإخراج الهش؛ ولذلك من الضروري أن نحصل علي تبرير واضح للسياق السردي في أغلب الأحوال، وإذا كنا أمام حالة من السريالية غير

المبررة، فحينها من الأفضل أن نحصل عليها من مخرج مخضرم ذي باع طويل، ومسيرة متأصلة، ومهمة. وإذا تأملنا الإطار السريالي دون التعمق أو التأمل في حيثياته، وجوانبه، لفاتنا الكثير، ولفقدنا العديد من المعاني التي يسعي الكيان السريالي نحو عرضها أو التطرق لها، ولا يمكننا أن نتجاهل العناصر السريالية التي تحمل أكثر من معني، والتي تؤدي بدورها إلي استجلاب أحوال الإثارة، والتشويق. ومن الممكن للعمل السريالي أن يقدم الكثير من المعاني العميقة في بعض المشاهد، وفي نفس الوقت يتبعها بمشاهد أخري مفعمة بالعبث، والعشوائية، وهو ما يمثل نوعا من الحرية الفكرية أو درجة من السردية الحرة، والتي تسعي نحو توثيق الإبداع الفني للمخرج السينمائي دون ربطه بالتقليدية المعهودة، ولا تعني السريالية الحرية الكاملة في نفس الوقت لكنها تسعي نحو التحرر الإبداعي دون الوصول إلي حالة من الهبوط الفني أو الكسل الإخراجي، وهو ما يلحق القائمين علي الأعمال السريالية ببيئة المثابرة، وبذل المجهود الشاق من أجل الحصول علي أفلام قادرة علي توثيق الفكر السريالي، وعرضه ضمن إطار مناسب، ومنطقي. وكلما تمكن المخرج من ربط المشاهد الخيالية بالمشاهد الواقعية ضمن إطار منطقي، كلما وصل إلي تحقيق المفهوم السريالي بمعناه الصحيح، والفعال. وإذا نظرنا إلي فيلم تيري جيليام المعروف "الخوف والبغض في لاس فيجاس"، لوجدنا

السريالية في حالة مستمرة من التجسيد عبر الدمج بين الواقع المتمثل في رحلة الصحفي دوك، وصديقه جونزو من جهة، والخيالات الناجمة عن إسرافهما في استنشاق المخدرات بأنواعها المختلفة من جهة أخري؛ حيث يظهر ديب، وديل تورو ضمن إطار مبني علي الجموح، والحراك العبثي دون الاهتمام بوجود هدف محدد أو طريق واضح. وهو ما يتماشي مع بيئة المخدرات التي يعمدان إليها بصورة دؤوبة، ومستمرة ليخلقا حالة من التخدير الواضح، والمؤثر علي السياق السردي، وهو ما ينبع من الحبكة السينمائية الخاصة بالفيلم، والمبنية علي رواية طومسون. في هذه الحالة، نجد أنفسنا أمام بيئة من استجلاب، واستحضار الأجواء السريالية عبر الاعتماد علي الأوهام المرتبطة بالمخدرات، وهو ما يتمثل في الكثير من المشاهد المتضمنة لعدد من العناصر الغريبة، والبعيدة عن المنطقية مثل ظهور عدد من الخفافيش، ومهاجمتها لهما وسط الصحراء، والتحول الفجائي لزبائن الكازينو إلي زواحف، والتحدث باستمرار عن أشياء غير موجودة علي أرض الواقع، وبعيدة عن الإدراك أو الرصد من قبل المتابع للعمل الفني. ولا يمكنني أن أتجاهل موهبة جيليام القادرة علي عرض الأحداث الواقعية، والجمع بينها من جهة، وبين الخيالات الغريبة من جهة أخري، والتجسيد البارع من قبل ديب، وقدرته علي الاحتفاء بالشخصية الرئيسية، وإظهارها ضمن الإطار اللائق. وهو ما يخلق في

النهاية حالة من السريالية المُستمدة من بين أحضان بيئة التخدير الممثلة لفكرة الفيلم الأساسية، والمتأصلة، وهو ما يعزي بصورة مباشرة إلي البيئة المحيطة بطومسون طوال حياته. إذا أردنا أن نتعمق في الحديث عن الإطار السينمائي السريالي، فلابد أن نذكر المخرج ديفيد لينش، وأسلوبه السريالي القادر علي تمهيد الطريق لبزوغ الكثير من الأفكار الاستثنائية، والغريبة، وهو ما يظهر عبر فيلمه "مالهولاند درايف" علي سبيل المثال؛ حيث نجد أنفسنا أمام حالة من السريالية المتأصلة المتجلية عبر عدد كبير من المشاهد المفعمة بالغرابة، واللاتقليدية. في هذه الحالة، نجد أنفسنا أمام مخرج عاشق للتجريبية الثورية، ومحب للتخريبية الخيالية بصورة غير مسبوقة. ومن الممكن أن نصف سينماته الخاصة بالسينما اللينشية القادرة علي رصد الجماليات الفنية المميزة لأسلوبه الفريد، والغريب. وإذا نظرنا إلي الإطار الذي تتحرك بداخله شخصية "ناعومي واتس" بفيلمه المذكور سابقا، لوجدنا أنفسنا أمام حالة من الهذيان السردي، وبيئة من التنقل، واللهث وراء سردية سينمائية بعيدة عن النمط التقليدي، وقادرة علي تفعيل فكرة "تداخل العوالم"، واستكمال القصص المختلفة، وتوصيلها ببعضها البعض دون التأثير علي المنطقية السردية الكلية، وهو ما ينجلي لاحقا، ويتماشي مع الموهبة الفريدة للرجل، ولا يمكننا أن نتجاهل فيلمه "إريزرهيد" القادر علي الجمع بين الكوابيس، والواقع،

والربط بين السردية المنطقية، والمشاهد العبثية؛ حيث نجد أنفسنا بصدد التعامل مع حالة من تحرير اللاوعي، واستخلاص مكبوتات اللاشعور، وتفعيل كل ما يخالف المنطقية الذهنية دون التأثير علي السياق السردي العام. يتقبل بطل الفيلم الأحداث التي تواجهه مثلما يتقبل الحالم حلمه، وتظهر الجروتيسكية الخالصة في بعض المشاهد المتضمنة لدجاجة نازفة، ومولود علي هيئة حيوان منوي، وامرأة تغني داخل المدفأة. وقد ننظر إلي هذا الفيلم علي أنه المثال الأفضل للتعبير عن سريالية لينش، والنموذج الأقدر علي رصد توجهه السريالي، وبصمته اللاتقليدية. ولابد أن ندرك الحقيقة المتمثلة في نسبية التحليل، والتأويل، وهو ما يصاحب المشاهد أو الناقد عند التعرض للكادرات السينمائية المفعمة بالغرابة، والمتلاعبة بالعملية السردية الكلية الخاصة بالفيلم. ولا يمكننا أن ننكر سعي لينش نحو تأسيس البيئة السينمائية الخاصة به بصورة مستمرة. وهو ما يظهر عبر الكثير من أفلامه المتتابعة التي تعمل علي رصد الواقع، وتغيير ملامحه، والتأثير فيه. كما تعمل علي إضفاء الطابع اللاتقليدي المُعتمد من قبل المنظومة الفكرية الخاصة به علي البيئة الكلية الخاصة بالحبكة لنحصل في النهاية علي أعمال فنية غريبة، وبعيدة عن النمط السينمائي التقليدي المعهود. من الممكن أن نلاحظ تأثر لينش بأسلوب بونويل في عدد من المشاهد المميزة القادرة علي استجلاب البيئة البونويلية خاصة بيئته

المُجسدة في "كلب أندلسي"؛ حيث نلاحظ وجود أذن ملقاة علي الأرض في فيلم "بلو فيلفت" بينما تخرج منها الحشرات بصورة غريبة في البداية، والنهاية، وهو ما ينبثق من التأثر الواضح بمشهد الحشرات المنتشرة علي يد بشرية في فيلم بونويل. وقد يختلف العضو البشري المستخدم في الحالتين لكننا في النهاية نجد أنفسنا أمام فكرة مكررة أو مقتبسة بصورة واضحة؛ حيث يعمل كل منهما علي دمج الجسد البشري مع الغرائبيات ضمن إطار غير تقليدي، وبعيد عن المنطقية الذهنية. ولا يمكننا أن نتجاهل الموسيقي التصويرية، والإضاءة المميزة، والألوان الاستثنائية التي يحاول لينش أن يدرجها ضمن أفلامه بصورة دؤوبة، ودائمة. وفي نفس الوقت، تمثل البداية المنطقية، والشخصيات التقليدية بأفلامه أمرا جديرا بالذكر قبل أن يتحول المسار الكلي للحبكة إلي حالة من العبث أو اللاتقليدية الجامحة المتمثلة في التنقل غير العادي بين القصص، والشخصيات، وبعضها البعض. ومن الملاحظ تأثر لينش بالمدرسة التعبيرية بصورة واضحة، وبخاصة لوحات الفنان التشكيلي الإنجليزي فرانسيس بيكون المعروف بالبورتريهات الغريبة المفعمة بوجوه مشوهة أو بعيدة عن الجماليات المعهودة، ومن الممكن أن نشهد حالة من التصميم علي التصوير ضمن نطاق الأبيض، والأسود في عدد من أفلامه كوسيلة لتقريب المشاهد من الأحلام خالية الألوان، والخيالات البعيدة عن

السردية المنطقية في أغلب الأحوال، وفي نفس الوقت تظهر الكثير من التشوهات، والغرائبيات التي يحاول أن يضفيها علي الطابع الكلي للعمل حرصا علي تدعيم الإطار السريالي للفيلم، وتوثيق حالة الجروتيسكية العميقة التي يسعي نحو الغوص في أعماقها، والتسلل بين ثناياها، ويحاول أن يرصدها بإلحاح، وتصميم غير مسبوقين. يمكننا أن نلاحظ بسهولة اعتماد الأفلام السريالية علي نزع الإرادة، والقوة من الشخصيات المُدرجة ضمن الإطار العام للحبكة؛ فنجد الأفراد عاجزين عن التأثير في مجريات الأمور أو التغيير من ماهية العناصر المُدرجة ضمن البيئة الكلية للمشاهد المتتابعة، وهو ما يتوافق مع بيئة "الحلم"، ويتماشي مع حالة الرصد التي يعمد إليها العقل البشري أثناء التعرض للأحلام أو الكوابيس دون وجود قدرة فعلية علي التلاعب بالعناصر المرصودة أو الأشياء المتناثرة في البيئة الشاملة للحلم، ولا تنطبق هذه البيئة علي الأحلام فحسب لكنها تمتد لتشمل الخيالات الأخرى التي تمهد لها المنظومة السريالية عبر استخدام الكثير من الوسائل المختلفة أو المبررات النابعة من الفكرة الرئيسية المتعلقة بالعمل الفني نفسه، ومن الممكن أن نعامل فيلم "الخوف والبغض في لاس فيجاس" كمثال واضح للتعبير عن الحالة التبريرية التي يحاول جيليام أن يقدمها من خلال الاعتماد علي بيئة التخدير المرتبطة بالفكرة الرئيسية للعمل السينمائي، والقادرة علي تبرير الخيالات الغريبة

التي تتسلل إلي أذهان أبطال العمل، وفي نفس الوقت تُطبق ضمن البيئة الكلية الخاصة به عبر الكادرات المتتابعة، والمتلاحقة. ومن الضروري أن أشير إلي أهمية استخدام الصور الصادمة كجزء رئيسي مكون للعمل السينمائي السريالي، وهو ما يتماشي مع بيئة لينش التي كثيرا ما تعمل علي إبراز الجانب الجروتيسكي الصادم أو التعرض إلي السريالية المفرطة القادرة علي الجمع بين الجسد البشري، والغرائبيات المختلفة ضمن البيئة السينمائية القادرة علي استجلاب أحوال التشويق، والإثارة. ومن الممكن أن نلاحظ الثورية المُعتمدة من قبل بونويل أو لينش، والمحاولات الدائمة، والسعي الدؤوب نحو التخلص من الأمور الإلزامية، والتعقيدات المجتمعية المتعددة، وهو ما يظهر من خلال تعديات بونويل المُمارسة تجاه المنظومة الدينية في كثير من الأحيان، والهجوم الواضح من قبل لينش علي فكرة الأسرة من خلال عرضه لقصة زوجين، ووليدهما المشوه، وهو ما يخرج الجمهور من البيئة الترفيهية المُعتادة التي يسعي نحو إدراكها، وبلوغ جوانبها. وإذا عدنا إلي فيلم جيليام، وتعمقنا في الفكرة المُقدمة من خلاله، لأدركنا علي الفور السعي نحو انتهاك المنظومة الفكرية المرتبطة بالترويج للحلم الأمريكي أو الحياة السلسة التي من الممكن أن يحصل عليها الإنسان إذا التزم بعدة خطوات محددة، ومقدرة، ومدروسة، وهو ما يخالف الواقع البشري، والتجربة الوجودية المبنية علي الصراع،

والتناقض في أغلب الأوقات. تحاول السينما السريالية أيضا أن تتطرق إلي هيمنة المرأة، وسطوتها في الكثير من الأعمال، ومن الممكن أن نرصد هذه الحالة في فيلم بونويل الأخير "الجانب الغامض للرغبة"؛ حيث نجد البطلة الرئيسية بالعمل "كونشيتا" في حالة من التلاعب، والتنقل، والتغير بصورة واضحة. تلاعب الفتاة "الدون ماتيو" الذي يؤدي دوره الممثل الإسباني فرناندو راي بينما تؤدي دورها ممثلتان مختلفتان بصورة ثورية، وغير مسبوقة، وهو ما يمثل تحديا كبيرا بالنسبة للقائمين علي العمل. تتلون كونشيتا، وتتنقل بين الطبيعة الملائكية تارة، والطبيعة الشيطانية أو الدايابولكية تارة أخري، وهو ما يخفي عن ماتيو؛ حيث أنه لا يلاحظ التغير الذي تظهره الشخصية الأنثوية بالعمل كما يخفي عنه فكرة الاختلاف في الهيئة بينما تظهر لنا حالة التلون، والتباين، واختلاف المؤديتين للشخصية بصورة واضحة. تظهر الكثير من العناصر الغريبة داخل الإطار السردي بالعمل مثل وجود ذبابة بكوب ماتيو، وحركاتها أعلي سطح مشروبه بصورة جلية بالرغم من وجوده في بار مُغلق من بارات أعالي القوم، وتتجلي البيئة الغريبة للعمل من خلال ارتداء كونشيتا لرداء التقوى أو العذرية العائد للعصور الوسطي، والذي يحول بينه وبين الحصول علي مناله، والوصول إلي هدفه. وفي نفس الوقت، نجدها في مشاهد أخري منخرطة في ممارسة الجنس مع شاب صغير كوسيلة

لاستفزاز ماتيو، والوصول به إلي حالة من الغضب، والحنق. وقد تمثل النهاية الغريبة المتمثلة في الانفجار الفجائي نوعا من السريالية المبنية في نواتها علي الغموض، وعدم التوقع. وربما يحاول بونويل الاعتماد علي العنصر الفجائي كوسيلة لجذب الجمهور، والوصول به إلي حالة من الاندماج مع المسار السردي الخاص بالحبكة، والتي كثيرا ما تعتمد علي فكرة بسيطة تتطور مع مرور الوقت إلي حالة من اللاتقليدية المتأصلة، والواضحة، ومن الممكن أن ننظر إلي فكرة فيلمه "سحر البرجوازية" المبنية علي محاولة مجموعة من البرجوازيين الاجتماع سويا علي العشاء ضمن هذا الإطار المعتمد بصورة جلية علي التبسيط ضمن إطار أولي، واستجلاب أحوال الغرابة، والتعقيد، والفضول بمرحلة متأخرة أو لاحقة. وإذا اعتبرنا مشهد الشفرة القاطعة للعين البشرية بفيلمه "كلب أندلسي" كمثال واضح للجروتيسكية العميقة، فحينها من الأفضل أن نربطها بالبيئة التمهيدية للمنظومة السريالية الشاملة، وهو ما يمكن أن نلاحظه بصورة أوضح عبر التطرق إلي الحركة الفنية الدادية الممثلة للممهد الأول لبزوغ الأفكار السريالية، والموفر الرئيسي للأجواء اللازمة لهذه الحالة السينمائية الفريدة، والغريبة. وقد وضحت مسبقا الحقيقة المتمثلة في حرص ديفيد لينش علي استخدام الجانب الجروتيسكي بصورة مستمرة كبيئة داعمة أو ممهدة للإطار السريالي، وربما تظهر هذه البيئة

بصورة واضحة من خلال فيلمه "الرجل الفيل" علي سبيل المثال؛ حيث تتوالي مشاهد العمل الفني لتظهر الشخصية الحقيقية للمريض المُقدم ضمن الإطار الجروتيسكي، ولتنجلي طبيعته الطيبة، والذكية لاحقا. وفي نفس الوقت نجد أنفسنا أمام حالة من السرد الواضح للكثير من الأمور القادرة علي الإشارة بصورة مباشرة إلي حجم التعقيدات المرتبطة بالشخصية المعروضة، والمُقدمة ضمن السياق السردي للحبكة. ومن الملاحظ ضمن البيئة الكلية للفيلم استخدام لينش للفلاشباكس، واللونين الأبيض، والأسود، والأصوات المخيفة، والغريبة، والاعتماد علي "السلو موشن"، و"غرابة الديسولفز" بصورة متكررة عبر كادرات عمله الفني. ولا يمكننا أن نشهد حالة من السريالية الخالصة بسهولة إلا إذا اقترنت البيئة الكلية للعمل بالسياق السريالي، وغالبا ما تتوافق هذه البيئة النقية مع الأعمال القصيرة نسبيا. وإذا تأملنا الكثير من الأفلام السريالية، لوجدنا علي الفور حالة من التعقيد المنبثقة بصورة مباشرة من التحدي القائم علي الجمع بين الواقع، والخيال، ومحاولة إدراج عناصر غريبة ضمن السياق السردي للعمل بالتوازي مع الحالة التبريرية التي لا غني عنها؛ حيث أننا بدونها نجد أنفسنا أمام حالة من المعاناة، وغياب القدرة علي استيعاب الإطار المنطقي للعمل السينمائي. ولهذا من الممكن أن نلاحظ نضوجا كبيرا، وتطورا جليا في المسيرات الفنية الخاصة

بالمخرجين المحبين للسريالية، وغالبا ما تقدم أعمالهم المتأخرة درجات عالية من السريالية الاحترافية القادرة علي الاستفادة من خبرات، وتجارب الماضي بكل تأكيد. ويُعد الاعتماد علي منظومة الحلم الفرويدية المرتبطة بالرمزية، والتعبيرية أمرا هاما، ومؤثرا في الوسط السينمائي السريالي، وتُعتبر لغة الأحلام وسيلة رئيسية من الوسائل الضرورية للتعبير عن الفكر السريالي، وقد تتجلي البيئة السريالية بصورة فجائية دون تمهيد مُسبق، وبشكل أحادي بحت في العديد من الأفلام السينمائية مثل فيلم "ماجنوليا" لبول توماس أندرسون؛ حيث يحتوي الفيلم علي مشهد للعديد من الضفادع المتساقطة من السماء علي المدينة بصورة مكثفة، ودون وجود بوادر أو مؤشرات أو علامات سريالية أخري بالعمل الفني، وهو ما يمثل حالة من السريالية البسيطة المُقدمة ضمن نطاق ضيق عبر الاعتماد علي التجسيد الأحادي أو الثنائي المرتبط بمشهد واحد أو مشهدين في أغلب الأحوال. وإذا نظرنا إلي هذا المشهد نظرة عميقة، ومتأملة، لأدركنا علي الفور محاولة الحبكة إضفاء الجانب الخيالي المرتبط بالصدمة علي العمل للتقليل من وطأة الدراما العميقة المُقدمة بصورة متتابعة، وهو ما يخرج المشاهد من حالة الحزن، والاكتئاب، والصراع الملاصقة للعمل بصورة مستمرة منذ بدايته، وحتى نهايته. وفي نفس الوقت، يؤدي إلي إحداث عدد من الرجات الفجائية القادرة علي تحريك

دواخل المتابع، وجذبه للمزيد من المتابعة، والتتبع، والمشاهدة. ومن هنا يمكننا بسهولة أن نلحق السريالية بالحراك السينمائي الثوري القادر علي إتاحة الكثير من الفرص الحيوية للمخرجين المحبين لإدراج العناصر السريالية ضمن البيئات الفنية المُعتمدة من قبلهم، وهو ما يتماشي مع اختياراتهم القائمة بصورة رئيسية علي اصطياد السيناريوهات الغريبة أو الأفكار البعيدة عن التقليدية. وفي الكثير من الأحيان، نجد أنفسنا أمام حالة من التعامل مع أفكار أولية بسيطة، وبعيدة عن التعقيدات أو تكوين العقد، وإتباعها بالحلول. وهو ما يتماشي مع النمط السريالي القادر علي جذب المشاهد، وتحريك دواخله، وفرض الاستايل المُقدم من قبله عليه؛ حيث يلاحظ المتابع للعمل بساطة الفكرة المعروضة، وحينها يجد نفسه في حالة من التتبع التلقائي للأسلوب السريالي المهيمن علي المشاهد السينمائية. ولا تشير كلماتي إلي حتمية إلحاق البساطة بالفكرة المعروضة، لكنني أري أن الكثير من الأفلام السريالية قد تلجأ إلي عملية العرض المبنية في أساسها علي التحرك إلي الأمام دون وجود عقد ظاهرة، وهو ما يؤدي إلي غياب فكرة الذروة، وإتباعها بالحلول، والنتائج الفعالة.

وبالرغم من ذلك، قد تجد حالة من تطور الشخصيات، ووصولها إلي العديد من المراحل المختلفة، والظاهرة، لكنها في نفس الوقت قد تصاحبك طوال الفيلم دون وجود نتيجة محورية قادرة علي إرضاء

المشاهد أو المتابع، وغالبا ما تُقدم هذه البيئة معتمدة علي النهاية المفتوحة التي تحمل أكثر من معني، وقد لا تؤدي إلي معني واضح أو ظاهر، وهو ما يمكننا أن نلاحظه بسهولة في فيلم "جميلة النهار" الذي تحمل خاتمته الكثير من المعاني، وفي نفس الوقت قد تبتعد بصورة كلية عن فكرة وجود حل أو نهاية مؤكدة مرتبطة بمعني واضح، وجلي. وقد وضح بونويل أنه قدم نهاية الفيلم دون وجود رغبة حقيقية في إلحاقها بمعني أو هدف، وهو ما يمثل البيئة الاحترافية المعيارية القادرة علي التلاعب بذهن المشاهد، والمتابع. إذا تأملنا معا فيلم "رجل ميت" لجيم جارموش، لوجدنا أنفسنا أمام قطعة سينمائية سريالية بجدارة؛ حيث يستمد العمل سرياليته من خلال الاعتماد علي التسلسل المتعلق بالأحلام، ولا يعبر الفيلم عن بيئته بصورة صريحة أو مباشرة لكنه يُفهم ضمن الإطار الذي يرغب المشاهد أن يضعه فيه، وبالرغم من ذلك، لا يمكننا أن نتجاهل الإجماع المؤكد من قبل الكثيرين فيما يخص بيئة الحلم القادرة علي منح الفيلم التبرير الوحيد أو المبرر الأفضل. منذ اللحظات الأولي للعمل الفني، تلاحظ حالة الغرابة التي يحاول أن يضفيها جارموش علي البيئة الكلية مستعينا بجوني ديب المؤدي لدور"ويليام بليك"؛ حيث يستقل البطل القطار مستعدا لشغل منصبه الجديد بإحدى الشركات بينما تتوالي مشاهد الطبيعة أمام عينيه بسرعة كبيرة، وفي نفس الوقت تحدث ضجة شرسة مصدرها

اصطياد السكان للجاموس المحلي بالبلدة التي يتحرك القطار بين ثناياها، وتتوالي الأحداث ليجد الرجل نفسه بين ذراعي إحدى بائعات الهوى بصورة فجائية، وعندما يتخلص من الورطة التي وقع فيها، يجد نفسه في ورطة أكبر؛ حيث يظهر له الهندي الأحمر "نوبادي" الذي يساعده بصورة غريبة، ويعده بإخلاص عميق من أجل رحلته للعالم الآخر واضعا إياه علي قارب صغير في النهاية ليأخذه بعيدا عن العالم الدنيوي، ولينقله إلي عالم الأرواح، والماورائيات. يستمد الفيلم قدرته علي الجمع بين الواقع، والخيال من خلال التطرق إلي فكرة الإعداد المرتبطة بمساعدة نوبادي لويليام بليك في بلوغ العالم الآخر، وانخراطهما في رحلة مطولة من أجل الوصول إلي موضع الانتقال، وفي نفس الوقت، نجد أنفسنا أمام حالة من التعامل مع الماورائيات في أكثر من موضع، وهو ما يتماشي مع محاولة القصة الجمع بين الخفي، والمرئي، والتطرق إلي الفكرة الأولية البسيطة بصورة غريبة، وإلحاقها بالكثير من التطورات البعيدة عن المنطقية، والتقليدية. تتلاشي الحدود الفاصلة بين الواقعي، واللاواقعي، وتتحرك المشاهد إلي الأمام راصدة حالة من الحلم أو الكابوس، وإذا تأملنا الفيلم تأملا أكثر عمقا، واحترافية، لتيقنا من الحقيقة المتمثلة في محاولة الحبكة التعرض للتغيرات الطارئة علي المجتمع الأميركي، وانتقاله من الماضي الطبيعي إلي الحاضر التكنولوجي، وربما تعبر الفكرة عن وقوف المجتمع

الأميركي وقتها في المنطقة الرمادية أو في منطقة متوسطة بين القديم، والجديد، وهو ما يتماشي مع النقطة المحورية بالعمل، والمتمثلة في حالة التوازن المهيمنة علي روح ويليام بليك، وصمودها في المنتصف بين الدنيا، والآخرة. وفي نفس الوقت، يحاول الفيلم أن يرصد الطبيعة البشرية المتمثلة في العنف، والوحشية، ويؤكد علي عدم اختلاف الصورة، وعدم تغير الطبيعة البشرية أو تطورها إلي مستوي أرقي بالرغم من بزوغ نجم الحضارة، وتسلل التكنولوجيا إلي البيئة الشاملة ضمن إطار تدريجي، ومتطور. وهو ما يؤدي إلي خلق حالة من الرمزية، وخلطها بحالة السريالية المُقدمة عبر كادرات العمل الفني لنحصل في النهاية علي عمل سينمائي قادر علي عرض أفكاره الخاصة ضمن أسلوب سريالي لا يعيق من العرض بل يعمل علي تدعيمه، وتقويته. ومن الممكن ألا ننظر إلي شخصية ويليام بليك ضمن بيئة الاحتضار، والاستعداد للموت بل ننظر إلي الأمر بصورة مختلفة تماما، وهو ما يتمثل في موت الشخصية، وتنقلها بين أرجاء المطهر، ومساعدة نوبادي لها في بلوغ موطنها الأخير. وهو ما يتماشي مع النسبية المهيمنة علي الرؤية الشخصية لكل فرد ليعبر كل متفرج عن منظوره الخاص دون التقيد بمنظور واحد مؤكد، وواضح. وفي نفس الوقت، تؤكد بيئة الفيلم علي تعدد المعاني التي تؤدي إليها الأفكار السريالية القادرة علي إحاطة العمل بالضباب دون التأثير علي جودته إذا

قُدمت ضمن الإطار الاحترافي، والمناسب. وإذا تأملنا فيلم ديب مع رومان بولانسكي "البوابة التاسعة"، لوجدنا محاولة واضحة من الحبكة أن تخلق حالة من الجمع بين الواقع، والماورائيات؛ حيث يرصد العمل تحركات دين كورسو، وتنقلاته بين أصحاب الكتب من أجل الوصول إلي النسخة الصحيحة من كتاب "البوابة التاسعة" الذي يتعامل مع أمور متعلقة بلوسيفر، وشيطناته المتعددة؛ حيث كُتب الكتاب بواسطة شخصين أحدهما الشيطان نفسه، وهو ما يمثل أمرا غير مألوف بالنسبة للمشاهد التقليدي، وإذا نظرنا إلي الفتاة التي تؤدي دورها إيمانويل سينيه، لوجدنا حالة من السريالية الواضحة المتمثلة في تلونات عينيها في الكثير من المشاهد، وحركاتها العبثية الغريبة، وممارستها الجنس مع كورسو في النهاية بينما تتلون عيناها بصورة واضحة، وغير عادية، وفي نفس الوقت من الممكن أن نلاحظ محاولة بولانسكي إضفاء الطابع الغرائبي علي العمل بصورة متكررة، وهو ما يرتبط بالماورائيات المُستمدة من وجود فكرة الشيطان بالحبكة، وعدم وجود اسم محدد للفتاة، والتلاعب بالنصوص المعروضة في الكتب، وتحول الصور الموضحة لها إلي حقيقة مع الوقت. فكلما تأمل كورسو في إحدى الصور الموجودة بالكتاب الذي يحمله، كلما تعرض لسيناريو مشابه للبيئة التي ترصدها، وهو ما يتمثل في مشهد تساقط الحديد الملتصق بالبناية عليه علي سبيل

المثال، بعدما يحلل العجوزان التوأم له صورة راصدة لحالة مشابهة بالكتاب، لكنه يعبر عنها ضمن إطار مختلف يرتبط بالعصور الوسطي أو العوالم القديمة بصورة واضحة. وإذا تأملنا استخدام بولانسكي لشخصية الفتاة "سينيه"، وشخصية لينا أولين ضمن الإطار الجنسي، لوجدنا محاولته إظهار طابع السيطرة، والهيمنة علي الذكور بصورة واضحة، وهو ما يستمده مباشرة من الحبكة التي يعتمد عليه العمل الفني. وقد يشير الموت المفاجئ الذي يداهم شخصيات العمل إلي تسلل الماورائيات إلي السياق الكلي الخاص بالفيلم، وهو ما يتضح من خلال غياب الأسباب، والدوافع. ولا يمكننا أن نتجاهل إمكانية عودة العقد المُقدمة عبر السياق السردي إلي عدد من الشخصيات المحورية بالحبكة، والممثلة للمحرك الرئيسي للصراع، لكن الفيلم لا يشير إلي أحد بصورة واضحة، ويترك المتلقي في حالة من الذهول، والفضول. وإذا نظرنا إلي ملاصقة الفتاة لشخصية كورسو، وملاحقتها له باستمرار، لوجدنا أنفسنا أمام حالة من اللامنطقية الجلية إذ أنه من الصعب أن نجد تفسيرا مؤكدا فيما يخص حراكها العشوائي، وسعيها لحمايته بالرغم من طبيعتها الأنثوية، وكأن الأمور قد عُكست. وقد تجد الفيمينستية ملاذها في كلماتي لتخبرني عن قوة المرأة، وقدرتها علي تقديم الحماية، والرعاية، لكنني أتحدث عن الصورة النمطية التي كثيرا ما نشهدها عبر كادرات الوسيط السينمائي أو

نشهدها ضمن الإطار الواقعي، والمتمثلة في حماية الرجل للمرأة. من الواضح اعتماد الفيلم علي النقوش الموجودة داخل الكتاب بصورة مباشرة، وهو ما يمكن العمل من خلق البصمة السريالية بكل تأكيد. وإذا تأملنا السياق السردي الخاص بالفيلم، للاحظنا عدم وجود عقد منطقية أو جلية؛ حيث أنها تُخلق معتمدة علي الماورائيات، وتتحرك الشخصيات ضمن إطار مشابه، لكن البيئة الكلية للعمل، والمرتبطة بالفضول المصاحب لشخصية كورسو، وحالة التساؤل التي يفرضها الفيلم علي المشاهد قادرة علي تنشيط الأحداث، وخلق الصراع، وهو ما يتماشي مع محاولة بولانسكي رصد الطبيعة الماورائية، وربطها بالواقعية دون الوقوع في حالة من اللانسيابية أو الانخراط في حالة من عدم التجانس. وقد تمثل شخصية ديب "كورسو" مصدرا رئيسيا للجذب، والحراك؛ حيث يؤدي شخصيته معتمدا علي الهدوء، والبرود دون إظهار أي قدر من الحساسية المبالغ فيها، ودون التعاطف العميق مع المصير الشرس الذي يصاحب الشخصيات؛ حيث يغادر بسلاسة كلما اسودت البيئة، وكلما شملها التدهور، والهلاك. وربما تعود هذه الحالة إلي محاولة بولانسكي ربط شخصية كورسو بالمسار المبني علي التأكد من حقيقة الكتاب، وتأدية المهمة دون الاهتمام المبالغ فيه بما يحيط بها، وقد تشير هذه البيئة إلي حالة الإخلاص المهيمنة علي شخصية كورسو، وحبه لعمله، وحرصه علي

إتمامه. وتمثل الكادرات الأخيرة بالعمل تعبيرا واضحا عن حالة الفنتازيا التي يحاول بولانسكي أن يرصدها دون توضيحات جلية أو تفسيرات واضحة. وفي نفس الوقت، تستمد كيانها من مشهد الجماع غير المُبرر، والذي يأخذ نصيبا من الشاشة في نفس اللحظة التي تتعرض فيها شخصية فرانك لانجيلا للاحتراق، وهو ما يخالف المنطق بطبيعة الحال. إن السريالية المُقدمة عبر هذا الفيلم نابعة بصورة واضحة من الجمع بين الفنتازيا، والماورائيات، والخيالات، وفكرة الشيطان من جهة، والواقع، والإطار المنطقي من جهة أخري. وفي نفس الوقت، لا يمكننا أن ننكر البداية الغريبة للعمل، والنهاية الأغرب؛ حيث ينتهي الفيلم بعبور كورسو للبوابة بعد عناء، لكن المعني غير واضح، والصورة تحمل أكثر من معني، وربما ننظر إلي الأمر برمته ضمن إطار مفعم بالغموض، والتساؤل دون وجود شيء مُؤكد أو أمر يسهل التأكد من ماهيته، وحقيقته. وبالرغم من ذلك، لا تحول هذه الضبابية بين الفيلم، والمشاهد لنجد أنفسنا أمام حالة من الانجذاب الصريح للمسار السردي المتعلق بالقصة، والذي يستمد جماله من بيئة الخفايا، والغرائب بصورة مباشرة، وجلية. لا تقترن بيئة السريالية في هذه الفيلم بمحاولة عرض أفكار مجتمعية أو سياسية أو اقتصادية، وهو ما يخالف النهج المُتبع في فيلم "رجل ميت" أو فيلم "سحر البرجوازية" علي سبيل المثال. وتشير هذه

الحالة إلي عدم جنوح السريالية إلي الاهتمام بالفكرة في كل مرة تُطبق فيها علي الشاشة، وأنها من الممكن أن تُفعل ضمن إطار الفنتازيا دون التطرق إلي القيم المجتمعية أو محاولة توصيل فكرة معينة ذات مغذي ثقافي أو اجتماعي. وإذا نظرنا إلي عملية التفسير الهادفة نحو خلق المعني، والوصول إلي المفردات القادرة علي منح الفيلم معناه، ومغزاه، لأدركنا الحقيقة المتمثلة في أن الضبابية الزائدة عن اللزوم قد تؤدي إلي قتل فضول المشاهد، وقد تتولد حالة من اللامعني حينما تُسرد الكثير من السياقات، وتُتاح الكثير من المسارات ضمن الإطار السردي، والسياق المرتبط بالحبكة، وعندها يتهم المشاهد صناع العمل بالعجز أو الفتور؛ لأن الغموض المبالغ فيه قد لا يشير بالضرورة إلي حالة من الإثارة، والتشويق، وربما يعبر بسهولة عن ضعف المخرج، وعدم قدرته علي توصيل الفكرة، لكن المشاهد المخضرم قادر علي التفريق بين الأعمال الرديئة، والأعمال المبنية علي النهج السريالي، والمُفعمة بالغموض، وهو ما يتماشي مع الانخراط في مشاهدة الكثير من الأفلام، والتعرف علي العديد من الأعمال السينمائية، ودراسة النهج السريالي المُتبع من قبل المخرجين المحترفين، والمؤسسين للمدرسة السريالية السينمائية. من الضروري أن أشير إلي افتقاد الفيلم السريالي إلي بعض عناصره في بعض الأحيان. فليس من الضروري أن يقدم كل قواعده في كل مرة، وليس من المعقول

أن تُطبق كافة مفرداته بصورة مستمرة. وقد تحدثت مسبقا عن محاولة السرياليين إظهار السطوة الأنثوية، وسيطرة المرأة علي الرجل كمحاولة لتغيير المفهوم المتكرر المرتبط بالهيمنة الذكورية، وقد وضحت هذه الحالة من خلال فكرة "الفتاة" بفيلم البوابة التاسعة، وتعهدها بحماية كورسو، والدفاع عنه علي طول الطريق، لكننا من الممكن أن نجد حالة مخالفة فيما يخص هذا الشأن إذا عدنا بالحديث إلي فيلم "جميلة النهار" للويس بونويل؛ حيث نجد البطلة نفسها منخرطة في حالة من الخضوع بل نجدها مندمجة مع حالة من المازوخية الأصيلة التي تسعي نحو إدراكها بصورة مستمرة، ودؤوبة، وهو ما ترصده الكادرات بسلاسة، ووضوح عبر إظهار شخصية سيفرين "دونوف" ضمن إطار مبني علي السعي نحو تلقي الإهانة، والضرب بالسوط، والاستمتاع بهيمنة الذكور عليها. وعندما تتقابل مع طبيب النساء الذي يعاني من المازوخية، تحدث حالة من التنافر ليطلب من مديرة الماخور أن تجلب له فتاة أخري. وتتحرك هذه البيئة جنبا إلي جنب مع السياق السريالي الواضح، والذي يستمد ملامحه من الجمع بين السرد المنطقي، والخيالات الخاصة بسيفرين، وقد تلعب الرمزية دورا رئيسيا في الكثير من المشاهد ضمن السياق العام للحبكة، وهو ما يتضح في أكثر من موضع. وإذا نظرنا إلي حالة الهيمنة الأنثوية نظرة التأمل، والتمعن، لأدركنا حالة الثورية الشاملة التي تحاول

السريالية أن ترصدها، فلا تكتفي بتغيير المعايير، وبث الغموض، والجمع بين الواقع، والخيال فحسب لكنها تمتد لتشمل الأمور المتعارف عليها في المجتمعات، والعناصر المعهودة في الطبيعة منذ الأزل، وهو ما يمثل محاولة للتغيير الكلي بدلا من التأثير الجزئي، ويعبر عن السعي نحو قلب المعايير، وخلق مقاييس جديدة للوسيط السينمائي من حيث طرق العرض، ومسارات السرد. وقد تغيب بعض المقاييس السريالية عن البيئة السينمائية دون التأثير علي عملية التطبيق أو التوظيف، وهو ما يخلق حالة من المرونة، والانسيابية لتسمح السريالية لمتبعيها بمساحة واسعة من الإبداع، والتميز دون أي قيود أو حواجز، وأؤكد من جديد علي أن خير مثال علي ذلك فكرة الهيمنة الأنثوية، وغيابها عن البيئة السينمائية السريالية في أكثر من مرة بالرغم من كونها سمة من سمات الحراك السينمائي السريالي الهادف نحو قلب الموازين. وقد ننظر إلي الاستايل السريالي ضمن نطاق أوسع عبر ربطه بالحركة السريالية الشاملة؛ لأن السريالية لا ترتبط بالعرض فحسب لكنها تمتد لتعبر عن الكثير من الأفكار الحيوية، والجذابة، وربما نرصد حالة مستمرة من دمجها مع الرمزية للدرجة التي تشعرنا بأن الرمزية سمة من سمات السريالية، وهو ما يتفق مع الخصائص الرسمية للمدرسة السريالية سواء في الرسم أو السينما، لكن الرمزية مدرسة مستقلة بكل تأكيد، ولا تتسلل العناصر السريالية بسهولة إلي

البيئة الرمزية، وعلي النقيض نجد العناصر الرمزية قادرة علي التسلل إلي البيئة السريالية، وهو ما يتضح عبر الكثير من الأعمال السينمائية. ومن الممكن ألا نفكر بتعمق في الإطار المتعلق بالرمزية، والسريالية، وأن ننظر إليهما ضمن الإطار الظاهري الشامل، والمتمثل في إمكانية الجمع بين الاثنين عبر الوسيط السينمائي أو الفني بوجه عام. وهو ما يتضح عبر الكثير من الأعمال السينمائية، والفنية حول العالم. من الممكن لبساطة الفكرة المُقدمة عبر الفيلم السينمائي أن تفرض علي المشاهد حالة من الاهتمام بأسلوب العرض؛ لأنه حينها يجد نفسه منجذبا تجاه العرض بصورة تلقائية، ويعود الأمر بصورة مباشرة إلي سهولة إدراك الفكرة، وعدم احتياجها لمجهود من نوع ما لُتدرك، وحينها ينصب كل التركيز علي الاستايل، والأسلوب المُستخدم، والمُتبع من قبل المخرج. وقد نلاحظ تركيز الحركة السريالية بوجه عام علي المرأة، واستخدامها للجسد الأنثوي في الكثير من الأعمال، ومن الممكن أن نلحظ حالة من الاهتمام بالفيتيش، والتركيز علي الأجزاء الأنثوية في أكثر من مرة، وهو ما يعتبره البعض بمثابة الداعم للهيمنة الأنثوية التي يري الكثيرون أن السريالية تحاول أن تعبر عنها، وفي نفس الوقت يعتبره البعض الآخر عيبا، وانتهازية غير مُبررة، وهو ما يتماشي مع الفريق الذي يري أن الحركة السريالية بعيدة كل البعد عن إظهار الهيمنة الأنثوية لكنها تسعي نحو

التركيز عليها ضمن إطار مبني علي السيطرة، والتحكم. ومن الممكن أن ننظر إلي فيلم "دارك شادوز" للمخرج تيم برتون "سيد الفنتازيا" ضمن الإطار المبني علي الجمع بين بساطة الفكرة، والتركيز علي المرأة. وفي نفس الوقت، تساعده الفنتازيا في إدراك الجانب السريالي، ويتلاعب بالإضاءة بصورة واضحة ليخلق حالة من الرمزية، والإثارة بين الحين، والآخر. لا يمكننا أن نصف البيئة الكلية للفيلم بالبيئة السريالية؛ لأنها تعتمد بشكل أكبر علي الفنتازيا الخالصة، لكن الفنتازيا مفتاح من مفاتيح السريالية كما نعلم، وبالرغم من عدم وجود مدرسة خالصة ممثلة للفنتازيا، إلا أننا لا يمكننا أن ننكر دورها الفعال، والمؤثر بوجه عام ضمن البيئة السينمائية الشاملة. وقد تتجلي البيئة السريالية في هذا الفيلم حينما تندمج الفنتازيا الخالصة مع الواقعية العميقة من خلال المشاهد الرومانسية الجامعة بين شخصية بارنباس كولينز، وشخصية أنجليك بوشارد، وهو ما يظهر عبر تحول لسانها إلي لسان سمكة، وتطاير الكثير من الأشياء حولهما، وظهور أكثر من يد لها، وفي نفس الوقت تتشكل هذه البيئة حولهما أثناء ممارستهما للجنس بصورة غريبة، وعشوائية. وهو ما يتماشي مع محاولة إدراج عنصر الغرابة في الكادرات السينمائية الخاصة بالفيلم، وينبثق بصورة مباشرة من محاولة برتون إضفاء لمساته الخاصة علي العمل الفني.

وإذا نظرنا إلي تحالفه مع ديب في "سليبي هولو"، لوجدنا أنفسنا أمام حالة مشابهة قادرة علي الاستفادة من الفنتازيا، ودمجها مع الواقع في بعض المشاهد بهدف خلق بعض اللحظات السريالية، وهو ما يظهر من خلال الرأس المختفية للفارس، والشجرة التي يخرج منها الخيل، وعمليات القتل الغريبة المنتشرة في البلدة الصغيرة، والخيالات العشوائية التي تتسلل إلي الإطار السردي بين الحين، والآخر. وإذا أردنا أن نحصل علي عمل سريالي خالص، فمن الممكن أن نتحدث عن فيلم "العصر الذهبي" للويس بونويل؛ حيث يعمل الرجل علي طرح الكثير من الأفكار المحورية ضمن أسلوب سريالي ساخر، وهو ما يظهر عبر عرضه للأمور الجنونية المرتبطة بالعصر الحديث، والأخلاقيات الخاصة بالطبقة البرجوازية، والنظام الذي تتبناه الكنيسة الكاثوليكية. وفي نفس الوقت، نجد البيئة الكلية للعمل في حالة من الاعتماد علي العنصر السريالي عبر تطبيقه بين الحين، والآخر بصورة ظاهرة، وجلية. يركز العمل علي العلاقة بين رجل، وامرأة، والعقبات التي تحول بينهما، وفي نفس الوقت، يقدم العديد من الكادرات الغريبة المعبرة عن صراع بين اثنين من سرطانات البحر ضمن أسلوب وثائقي غريب، وحالة من الضباب المسيطرة علي الأجواء، وظهور غريب لعدد من الحيوانات، وحالة من السردية الغريبة. وقد أدي هذا الفيلم إلي انقطاع التحالف بين بونويل،

ودالي بسبب غضب دالي تجاه المونتاج، والإخراج. كما أدي العمل إلي حالة من الغضب التي اجتاحت الفاتيكان نظرا لتعمد الفيلم محاربة الدين، والقيم، ومحاولة التخلص من كل الالتزامات المفروضة علي الإنسان. يبحر بونويل في اللاوعي، ويتطرق إلي الغريزة الجنسية، ويعرض العلاقة المحرمة بين البطل، والبطلة، ويتمرد علي الكثير من القواعد التقليدية ليخلق حالة من الثورية الملاصقة للأسلوب السريالي بكل تأكيد. تمثل السريالية حالة من إثارة الذهن، وتعمل علي بث البلبلة، والدعوة إلي التحليل، والتعمق. ولا يمكننا أن ننكر قدرتها علي عرض الأفكار الحيوية ضمن نطاق مثير، وجذاب؛ حيث تعمل علي إحاطة الأفكار المعروضة بحالة من الإثارة، والتشويق، والرمزية. وإذا تأملنا معا لوحات سلفادور دالي أو رينيه ماجريت، لوجدنا الكثير من المعاني المعبرة عن القضايا القومية أو الأفكار الوجودية أو الصراعات الإنسانية بوجه عام. ولا تعمد السريالية إلي التشاؤم بصورة متكررة كما تعمد إليها الدادية التي اقترنت بالفلسفة الكلبية في أكثر من موضع، وبصورة دائمة، ودؤوبة. وهو ما يتماشي مع ممارسة السخرية تجاه كل شيء، والتساؤل عن ماهية الحياة البشرية، ومدي أهميتها عبر اللوحات الفنية ضمن إطار مبني علي الإلحاح، والتكرار. إن المفهوم السريالي واسع بصورة لا تُصدق للدرجة التي تسمح لمتبعي السريالية بأن يخرجوا كل ما لديهم من إبداع

دون أي قيود تُذكر، وفي نفس الوقت تسمح هذه الحالة لكافة المنخرطين في تطبيقها أن يعبروا عن دواخلهم، ويخرجوا ما يكمن بعقولهم اللاواعية. وهو ما يمثل نوعا من السعادة، والراحة، والقدرة علي التعبير عن النفس، ويرتبط في نفس الوقت بالرمزية، والتعبيرية في الكثير من الحالات. وقد تلجأ السريالية إلي الاعتماد علي الأسلوب الساخر في أكثر من موضع كمحاولة لعرض الصراعات البشرية مقترنة بحالة من التخفيف، والتهدئة؛ حيث يساعد الأسلوب الساخر أو التهكمي في عرض الفكرة بصورة ممتعة، وجذابة، وفي نفس الوقت يقدم الصراعات المحتدمة بصورة بعيدة عن الاشتعال أو المبالغة، وهو ما يساعد المشاهد علي الاندماج مع الفكرة ضمن إطار يشمله الترفيه، والإثارة، والتشويق. وقد نجد قدرا كبيرا من الذاتية في عملية التطبيق السريالية، وبالرغم من ارتباط الذاتية بالمدرسة التعبيرية الهادفة نحو التعبير عن عواطف الفنان، وتجاربه الشخصية، إلا أننا من الممكن أن نشهد الكثير من الحالات التي هيمنت فيها الذاتية علي الأعمال السريالية سواء في الرسم أو السينما أو الأنواع الأخرى من الفنون. وقد نجد حالة من الذاتية في الكثير من أعمال لويس بونويل؛ حيث أن أعماله مبنية بصورة متكررة علي سيناريوهاته، وأفكاره الخاصة، وهو ما نلاحظه بصورة واضحة عند تتبع مسيرته الفنية. ومن الضروري أن أشير إلي حقيقة الحالة الإبداعية

المرتبطة بفن بونويل؛ حيث كان الرجل ثوريا في حد ذاته، وعندما اندمجت ثوريته مع ثورية السريالية، حصلنا علي هذه الأعمال اللاتقليدية، والبعيدة كل البعد عن الأنماط المُعتادة عند المتفرج التقليدي. ولا يمكنني أن أنكر الحقيقة المتمثلة في قدرة السريالية علي الاندماج مع كل شيء إلا في حالات قليلة لا تُذكر، وقد أدت حالة الدمج إلي الكثير من الأعمال الفنية الخالدة، والمؤثرة. ومن الممكن أن نلاحظ حالة الدمج الواضحة بين السريالية، والوجودية في فيلم إنجمار برجمان المعروف "الختم السابع"؛ حيث نجد أنفسنا أمام حالة من ملاحقة الموت لبطل العمل بصورة غريبة، وربما تتجلي هذه البيئة اللاتقليدية من خلال المشهد الجامع بينهما، وهما منخرطان في لعب الشطرنج بينما يتبادلان الكثير من الأسئلة الوجودية. وقد يمثل الشطرنج تعبيرا واضحا عن محاولة الإنسان الهروب من الموت، وإدراك الخلود، وهو ما يتماشي مع الحديث الدائر بين الإنسان الضعيف، والملاك المُوكل بحصد روحه. وإذا نظرنا إلي بيئة العمل نظرة التعمق، والتأمل، لأدركنا علي الفور الأبعاد الفلسفية المهيمنة عليه، والجوانب النفسية الممثلة لكيانه، وهو ما يظهر بصورة متتابعة عبر التعرض للكادرات السينمائية المتلاحقة الخاصة بالفيلم ضمن إخراج بارع من برجمان. من الممكن للبعض أن ينتزع البصمة السريالية من مشهد الشطرنج بحجة عدم بزوغ حالة من اللاتقليدية علي الساحة أو عدم

سعي الفيلم نحو تقديم أي قدر من الهزلية، لكنني أري أن السريالية مُجسدة أمامنا بصورة مباشرة من خلال الجمع بين الإنسان، وملاك الموت، وهو ما يخالف المنطق، والواقع المتمثل في عدم قدرة الكائن البشري علي التفاعل، والتعامل مع الغيبيات، والأمور الخارقة للطبيعة. ومن هنا تتجلي السريالية بوضوح من خلال تحويل الأفكار الواقعية إلي موجة من اللامنطقية، وليس من الضروري أن تشير البيئة السريالية إلي الهزلية أو عدم الجدية؛ فمن الممكن أن ننظر إلي المشهد علي أنه قادر علي الجمع بين الجدية، والسريالية دون وجود خلل في العملية الدمجية، وهو ما يثبته المشهد بجدارة، وتفوق. وليس من الضروري أن تشهد العملية السينمائية السريالية أي قدر من التخريب أو التشويه؛ حيث يختلط الأمر علي البعض ليري أنه لا غني عن التشويه المُستمد من الحراك الدادي الممهد للحراك السريالي، لكن السريالية لا تستمد من الدادية كل شيء، وقد يري البعض أنها لا تستمد من الدادية سوي بعض النقاط البسيطة، والمعدودة، ولو تحدثنا بصدق عن الجامع الرئيسي بينهما، لوجدناه متجسدا في قدرة كل منهما علي ضخ اللامنطقية، واللاتقليدية في الأرجاء، وهو ما يرتبط بحالة الثورية التي تحاول الحركتان أن تضفياها علي التجربة الشاملة. وإذا تأملنا الحركتين بدقة، وتعمق، لأدركنا علي الفور الحقيقة المتمثلة في أن الدادية تعمد بصورة واضحة إلي عرض الأمور اللاتقليدية

دون التصميم علي دمجها مع الواقع بينما تصمم السريالية علي عملية الدمج، وهو ما يمثل سمة رئيسية من سمات المدرسة السريالية بوجه عام، كما قلنا مسبقا. من الضروري أن أوضح أن السريالية، كمدرسة رسمية، لاقت رواجا كبيرا في العشرينيات، والثلاثينيات، ولم تنقطع ثمراتها عن الساحة، ولم يقل تأثيرها فيما بعد، لكن ذروتها كانت في النصف الأول من القرن الماضي، وبالرغم من ذلك، لا يمكننا أن ننكر بزوغ العنصر السريالي في الكثير من الأفلام علي مدار العقود المتتابعة لتشمل السريالية الكثير من الأفلام التي قُدمت فيما بعد خلال النصف الثاني من القرن المنصرم، وحتى وقتنا هذا. ومن السهل أن نلاحظ الدعم الصريح الذي يحصل عليه الطابع السريالي من الفنتازيا، والأحلام مما أدي إلي استمراريته حتي الآن، حتي ولو كانت البيئة السريالية في عصرنا هذا بعيدة عن إدراك الصفة الرسمية، وقريبة من المفهوم الضمني أو الإدراك غير المباشر. فإذا تأملنا معا فيلم "الأم" لدارين أرونوفسكي، لوجدنا حالة من الفنتازيا الواضحة في أكثر من مشهد، وهو ما يمثل صفة رئيسية من صفات العمل، ولا يمكننا أن نمنح الفيلم الصفة السريالية بصورة مباشرة، لكننا نستطيع أن نفعل ذلك ضمن إطار ضمني؛ حيث تندمج الفنتازيا مع الواقع في أكثر من مشهد لتخلق حالة من السريالية. ومن الممكن أن ننظر إلي الأمر برمته علي أنه كابوس ينخرط فيه الزوج

"بارديم"، والزوجة "لورانس" حينما يقابلان شخصيتي "هاريس"، و"فايفر" لتنقلب الأحداث رأسا علي عقب، وهو ما يتماشي في نفس الوقت مع البيئة الرمزية ذات الخلفية الدينية التي يحاول المخرج أن يلصقها بالعمل بل ربما تمثل المحور الرئيسي الذي يقوم عليه الفيلم في الأساس، وهو ما يشير بصورة واضحة إلي عملية خلق آدم، وحواء، والصراعات المتتابعة بين هابيل، وقابيل، وانتهاء الأمر بالقتل، وميلاد المسيح، وأمور أخري من هذا القبيل ليخلق أرونوفسكي في النهاية حالة رمزية سريالية درامية واضحة. وفي نفس الوقت، تقوم البيئة الكلية للعمل علي إدراج عناصر الرعب، والإثارة، والتشويق، وتعتمد علي الأداء الجماعي المُقدم من قبل بارديم، ولورانس، وهاريس، وفايفر، وهو ما يظهر بصورة واضحة خلال السياق السردي للعمل. في هذه الحالة، نجد الفنتازيا داعما واضحا للسريالية، لكن العنصر السريالي قد لا يُدرك من قبل المشاهد العصري، ومن الممكن ألا يدركه من لم يسمع عن السريالية أو يتطرق إلي دراستها، لكنها واضحة وضوح الشمس في هذا العمل؛ لأننا نجد أنفسنا أمام حالة غريبة من التنقل بين الكادرات، وبيئة من الضبابية الشاملة لأكثر من موضع بالسياق السردي، وتسلل للرمزية، والتعبيرية في أكثر من مرة بهدف خلق بيئة جامعة، ومؤثرة.

وإذا أمعنا النظر في التأثير الرمزي المصاحب للعمل، لأدركنا الرموز الكثيرة المهيمنة علي البيئة السينمائية الخاصة بالفيلم، والتي تستمد كيانها بصورة واضحة، ومباشرة من الخلفية الدينية المبني عليها السيناريو، والفكرة. وإذا تأملنا العمل بدقة، لأدركنا عددا من الفجوات الواضحة بالحبكة أو حالة من الضبابية غير الصحية في أكثر من مرة، لكن البيئة الخاصة بالفيلم، ككل، قادرة علي امتصاص حالة المشاهد، ودمجه معها دون توقف، وهو ما يعود بصورة مباشرة إلي حالة الفضول التي يحاول أن يضفيها المخرج علي العمل. إن التفرقة بين ما هو سريالي، وما هو بعيد عن الطابع السريالي أمر نسبي في الكثير من الأحيان، وهو ما يمكننا أن نشهده عند تأمل العديد من الأفلام موضع النزاع، وربما تعود النسبية بصورة مباشرة إلي عدم كشف صناع العمل عن هوية أعمالهم الرسمية في الكثير من الأوقات، وقد يري البعض أنه من الأفضل ألا يُنسب الفيلم المُقدم إلي السريالية؛ لأنها لم تعد تُقدم إلا ضمن الإطار الضمني، وهو ما يختلف مع رأي الكثيرين من أنصار الفريق المعارض؛ حيث يري الفريق الداعم للسريالية أنه من الأفضل أن تُروج للأفلام السريالية ضمن الإطار العلني، والمباشر حتي نحصل علي المزيد من الإنتاج السريالي الوفير، ونجابه حالة النقص المهيمنة عليه في الآونة الأخيرة. ولا تشير حالة النقص إلي غياب الحراك السريالي، لكنها تعبر عن تغيرات في

الوتيرة، وربما تُنتج المزيد من الأفلام السريالية في المستقبل القريب علي يد المخرجين المحبين لها، والراغبين في تقديم سينما ثورية قادرة علي استعادة مجد الماضي الذي ولي. وأؤكد من جديد علي قدرة الفنتازيا الواضحة علي استخلاص بعض اللحظات السريالية بين الحين، والآخر من خلال عملية الدمج مع العنصر الواقعي، والحصول علي خليط من الخيال المرتبط بالفنتازيا، والواقع المرتبط بالدراما المُقدمة ضمن السياق السردي الخاص بالعمل السينمائي. وإذا أردنا أن نشهد حالة مختلفة من توظيف العناصر السريالية داخل الإطار السينمائي، لتطرقنا إلي فيلم رومان بولانسكي المعروف "طفل روزماري" كخير مثال علي ذلك؛ حيث يعمل الرجل علي توظيف العنصر السريالي بحكمة، وتوازن، وفي نفس الوقت، يخلق للعمل بيئة مبنية بصورة واضحة علي استجلاب أحوال الرعب، والإثارة. وربما تأخذ الحبكة من الماورائيات مصدرا رئيسيا للعمل بأكمله، وهو ما يتضح تدريجيا مع عملية المتابعة. ومن الممكن أن نصنف الفيلم ضمن فئة أفلام الرعب السيكولوجية القادرة علي التلاعب بخفايا النفس البشرية، والتطرق إليها من اتجاهات مختلفة، ومتباعدة. وربما يعبر العمل عن الصراعات الداخلية للإنسان، وخوفه من المجهول، وفضوله تجاه مصيره، ومخاوفه المتعددة المرتبطة به، وبمن حوله. وتلعب البارانويا دورا محوريا داخل الإطار الكلي للفيلم، وهو ما يظهر عبر الكثير

من المشاهد المتتابعة، والتي ترصد شخصية "روزماري" التي تؤديها ميا فارو، وخوفها علي طفلها الذي لم يُولد بعد. وفي نفس الوقت، تتسلل أجواء الريبة، والشك، والاضطراب، والرعب إلي العمل السينمائي معتمدة علي غرابة الجيران المحيطين بها، وكثرة الأمور غير المنطقية التي تتعرض لها بصورة مستمرة. وتظهر السريالية من خلال الدمج بين الخيال، والواقع في أكثر من موضع، وتسلل أجواء الرعب بصورة فنتازية إلي البيئة الواقعية الخاصة بالعمل. وقد تتجلي البيئة الغرائبية الخاصة بالفيلم من خلال محاولة الحبكة التعرض لفكرة اغتصاب الشيطان لروزماري، وهو ما يؤدي إلي الكثير من التبعات لاحقا، ليقدم الفيلم في النهاية حالة من الغرائبية البعيدة كل البعد عن البيئة التقليدية فيما يخص الأفكار، والسرد علي السواء. وقد تتسلل أجواء الريبة إلي المشاهد نفسه ليتساءل عن ماهية المواقف التي تتعرض لها روزماري، وحقيقة الهستيريا، والبارانويا المصاحبتين لها. فهل تنبع هذه المواقف من خيالها الخاص أم تمثل حالة من تأصل الشر، والشيطنة؟ وهل ترتبط هذه الحالة بمنظومتها العقلية المُتبناة من قبلها أم يمثل الأمر ظروفا خارجية تتلاعب بها، وتفقدها صوابها؟ .. تتوالي المشاهد السينمائية لتعبر عن الحقيقة الكامنة، والمستترة، وتتطور الشخصيات ضمن إطار سريالي قادر علي السماح للبيئة الفنتازية بالتسلل بين ثنايا السرد الواقعي، والذي يأخذ من البناية التي

يسكنها الزوجان موطنا، وموقعا له. ولا يمكننا أن نتجاهل المجهود الإخراجي الُمقدم من قبل رومان بولانسكي، وقدرته علي توظيف الموهبة التمثيلية الخاصة بميا فارو، وجون كازافيتس ضمن الإطار المناسب، واللائق. وفي نفس الوقت، نجده منخرطا في التلاعب بالمشاهد، وقادرا علي إدراك البيئة السريالية، والسيطرة علي جوانبها، وأبعادها المتعددة، وهو ما ينجلي بصورة عميقة عبر الكادرات المتتابعة للعمل الفني. لا يمكننا أن نتجاهل حالة الرعب البصري التي تتعرض لها روزماري، وفي نفس الوقت نجدها عاجزة عن التأثير في العناصر المحيطة بها، وهو ما يرتبط ببيئة الأحلام أو الخيالات، والتي يعجز الإنسان عن التلاعب بمحتواها أو التأثير في كيانها، وربما تتجلي البيئة السريالية عبر مشاهد هذا العمل من خلال التعرض إلي الخيالات، والأوهام التي تتبين حقيقتها لاحقا بصورة مبنية علي نزع أي قدرة ممكنة للتحكم بها أو التأثير في مجرياتها، وهو ما يمثل عائقا كبيرا للشخصية الرئيسية بالعمل، وفي نفس الوقت يضع المشاهد في حالة من الترقب، والمتابعة. وإذا ركزنا علي السياق الماورائي للفيلم، لأدركنا حقيقة استخلاصه لكيانه الفعلي من خلال التطرق إلي فكرة الشيطان، وحراكه الخفي داخل العمل، ولا يتعرض الفيلم إلي العنصر الشيطاني بصورة جلية، ولا يعرضه ضمن إطار واضح، لكنه يعمل علي التطرق إليه ضمن إطار خفي قادر علي

التلاعب بالمشاهد، ودمجه مع حالة الاضطراب المهيمنة علي البيئة السينمائية الخاصة بالعمل. لا يقدم الفيلم تفاصيله بصورة جلية، لكنه قادر علي عرض أفكاره ضمن بيئة تدريجية مبنية علي جذب انتباه المشاهد، وتحريك دواخله، وفي نفس الوقت، تنجلي الحقيقة في النهاية، وتتحقق مخاوف روزماري، وتُزال أوهامها ضمن السياق السردي، لتتحول بصورة جلية إلي حقائق تشهدها العين، ويدركها العقل. لا تعتمد السريالية علي جماليات واضحة في الكثير من الأوقات، وربما تجنح إلي عملية التشويه كوسيلة لاستجلاب أحوال اللاتقليدية، وإدراك حالة من التميز تعجز حركات فنية أخري عن الوصول إليها مثل الانطباعية أو التكعيبية أو الرمزية التي كثيرا ما تندمج معها عبر الأعمال الفنية، والسينمائية المختلفة. ولهذا من الممكن أن نلاحظ حالة من العرض العدواني، وبيئة من الصور البعيدة عن الجماليات في الكثير من الأوقات، وربما تمثل بيئة فيلم "كلب أندلسي" مثالا واضحا علي ذلك، ولا تشير كلماتي إلي افتقاد السريالية إلي الجماليات أو اللمسات الفنية الجمالية، لكنني أرغب في أن أوضح المساحة الواسعة التي تتحرك بداخلها، ومن الممكن أن نلاحظ البيئة اللانهائية الخاصة بالعنصر السريالي، والغرائبي التي تتجلي عبر كادرات فيلم "روزماري"، كما ذكرنا سابقا، لكننا من الضروري أن نؤكد علي مبدأ الصدمة الذي تتبناه الحركة السريالية

كوسيلة لجذب المتلقي، والتلاعب بدواخله. وفي نفس الوقت، لا يمكننا أن ننكر حالة الإثارة المقترنة بالأعمال السريالية المختلفة ضمن المقياس الواسع للفنون، والتي تحتاج إلي التحليل، وفك الرموز في أغلب الأحيان. وقد قدم بولانسكي حالة مشابهة في فيلمه "الاشمئزاز" مع كاترين دونوف راصدا أبعاد شخصية "كارول" المتمثلة في الصراع النفسي، والنفور الجنسي، والاضطراب الوجداني، والخيالات الغريبة التي تتسلل إلي ذهنها بين الحين، والآخر. تُعرض الخيالات، والأوهام ضمن إطار مبني علي الاغتصاب، والعنف، والتعرض للكثير من العناصر الغريبة القادرة علي توثيق المشاكل الجنسية المتعلقة بشخصية الفتاة. ويتمتع العمل بسينماتوجرافيا مميزة قادرة علي رصد البيئة الكلية للفيلم بالصورة اللائقة، والمناسبة، وهو ما يتماشي مع إخراج بولانسكي، وقدرة دونوف علي تجسيد الشخصية، والتطرق إلي أبعادها المختلفة. وتمثل المشاكل النفسية الخاصة بشخصية كارول المحور الرئيسي للعمل، ويعبر منظورها الشخصي تجاه صديق أختها عن حالة الاضطراب التي تشملها، وتسيطر علي شخصيتها؛ حيث تتجلي هذه البيئة في أكثر من مشهد مُفعم بالعنف، والصراع. تعرض القصة حالة النفور الجنسي من الذكور في أكثر من مشهد من خلال التطرق إلي حالة الحنق التي تصيب كارول كلما استمعت إلي تأوهات الجنس الناجمة عن مضاجعات أختها،

وصديقها، وحقيقة وجود أدوات الحلاقة الذكورية بحمام الشقة، وغيرها من الأمور الغريبة المعبرة عن المخاوف اللامنطقية، والبعيدة كل البعد عن الطبيعة البشرية السليمة. وفي نفس الوقت، تتطور هذه البيئة لتصل إلي الذروة حينما تغادر الأخت، وصديقها من أجل الاستمتاع بالإجازة بينما يتركان كارول وحيدة مع مخاوفها العميقة، وهو ما يُسرد ضمن إطار مبني علي العنف، والصراع، لتصل الأحداث إلي الذروة، ولتُتوج بالإجرام، والمأساة. إن الفتاة في هذه الحالة أسيرة لمخاوفها المتعددة التي تنبثق بصورة مستمرة من نفسها المضطربة، وروحها المُفعمة بالصراع. ولو تأملنا كم الهواجس التي تهاجمها، وحالة الاضطراب التي تهيمن عليها، لأشفقنا عليها، ولأدركنا كم الغرائب التي من الممكن للنفس البشري أن تتعرض لها، لتهلك علي المدى البعيد. ومن الممكن أن نلاحظ محاولة المخرج إظهار الطبيعة المضطربة للشخصية في أكثر من موضع عبر التطرق إلي استخدامها للعديد من مكعبات السكر عند احتسائها لقهوتها الصباحية، وغرابة تعاملها مع صديق أختها، وخيالاتها الجنسية المبنية في أساسها علي النفور، والتنافر. ومن الممكن بسهولة أن ندرج الفيلم ضمن إطار أفلام الرعب النفسية القادرة علي الغوص في أعماق النفس البشرية، والتطرق إلي أبعادها المختلفة. وهو ما يتماشي مع نفس البيئة التي قدمها بولانكسي مسبقا من خلال عمله "طفل روزماري"، وفي كلتا الحالتين

نجد أنفسنا أمام حالة من التركيز علي الطبيعة الأنثوية المضطربة، والتي تستخلص حالة الاضطراب المهيمنة عليها من خلال عوامل خارجية أحيانا، وداخلية أحيانا أخري. وإذا تعمقنا في تحليل شخصية روزماري، لوجدنا أنفسنا أمام حالة من التلاعب المُمارسة من قبل الحبكة لتخبرنا في البداية أن الصراع الدرامي ناجم عن دواخل الشخصية نفسها، وأنه لا يرتبط بالبيئة الخارجية، لكننا مع تتابع الكادرات ندرك الحقيقة المتمثلة في وجود مصدر خارجي للصراع، وهو ما يرتبط بالعنصر الماورائي الذي يثبت وجوده بصورة جلية في النهاية. وبالنسبة لكارول، فإننا بصدد التعامل مع حالة داخلية بجدارة، فالصراع الدرامي الناجم مصدره دواخل الشخصية، واضطراباتها الداخلية، ونفورها من الذكور، وهو ما تثبته الكادرات السينمائية المتلاحقة للعمل. إن السريالية المُجسدة عبر كادرات فيلم "الاشمئزاز" نابعة بصورة واضحة من الجمع بين السرد الدرامي الواقعي، والخيالات الغريبة، والأحلام. وتتجلي هذه البيئة ضمن إطار إيروتيكي واضح يستمد قوته من جنسانية شخصية كارول المضطربة، ومنظورها الشخصي تجاه الجنس، ومفهومها الجنساني العام، ومن المُلاحظ بسهولة أن الأمر يعزي برمته إلي اضطرابات نفسية، ووساوس قهرية لا يمكن للشخصية الرئيسية أن تفر منها أو أن تتجنبها. وإذا نظرنا إلي الجمع بين المرأة، والعنصر السريالي، لأدركنا علي الفور

ترحيب السريالية بالإيروتيكا، وقدرتها علي الاندماج معها، والسماح لها بالتسلل بين ثناياها، وهو ما يثبت من جديد قدرة العنصر السريالي علي الاندماج مع أغلب الفئات، والأساليب، والمدارس، والأفكار الفنية المختلفة. وليس من الضروري أن تُقدم المرأة ضمن الإطار الإيروتيكي في كل مرة تظهر فيها عبر الوسيط الفني السريالي، وليس من الإجباري أن تُقدم ضمن السياق الشهواني الواضح، والعميق بل من الممكن أن تُقدم البيئة الجنسية معتمدة علي الإيحاءات في الكثير من الأوقات. ولا يمثل فيلم بولانسكي مع دونوف حالة من الإيروتيكا السريالية العميقة، لكنه يعمل علي تقديم العنصر الإيروتيكي، والعنصر السريالي ضمن إطار متذبذب بصورة واضحة، ولا يبالغ في عملية العرض، ولا يقدم العمل إلا في الإطار المناسب، واللائق، والذي يتناسب مع الحبكة، ويعرضها بصورة احترافية مبهرة. شملت حالة الدمج بين السريالية، والرعب الكثير من التطورات، والتغيرات عبر العقود، وتنوعت الطرق المعبرة عن هذا السياق بصورة واضحة، وظاهرة. وفي نفس الوقت، أدي التطور التقني الذي صاحب السينما إلي إحداث طفرة جلية في حالة الدمج، والجمع، وظهرت الفنتازيا بصورة جلية لتدعم من السياق السريالي، وبيئة الرعب علي السواء، وعمل المخرجون علي استخدام التقنيات الحديثة، والألوان، والمؤثرات الصوتية، والتأثيرات البصرية الجذابة،

وغيرها من العناصر، والأساليب حرصا علي إدراك البيئة المثالية القادرة علي عرض المحتوي السريالي، ودمجه مع الرعب، والإثارة. وإذا نظرنا إلي فيلم "دارك شادوز"، الذي ذكرناه مسبقا، نظرة التأمل، والتعمق، لأدركنا علي الفور قدرة التقنيات الحديثة علي دعم عملية الدمج بين السريالية، والفنتازيا، والرعب، والكوميديا الخفيفة أيضا في هذه الحالة. ومن الممكن أن ننظر إلي فيلم دونوف السابق ذكره علي أنه سابق لعصره حينما نقيمه بصورة عادلة بالنسبة للفترة الزمنية التي أُنتج خلالها. وتُعد هذه الأعمال بمثابة الاحتفال الصريح بالثمرات الرائعة لعملية الدمج التجريبية التي تحاول السريالية أن تخوضها باستمرار. فالسريالية مبنية علي الدمج ضمن الإطار الداخلي المرتبط بتكوينها من جهة، والإطار الخارجي المرتبط بالبيئة التي تتسلل إليها من جهة أخري. ومن الممكن أن نعامل السريالية معاملة المغامر الذي يسعي نحو المضي إلي الأمام دون أن يعرف ما ينتظره، وفي نفس الوقت يرغب في إرضاء فضوله، والتعرف علي تبعات، ونتائج تحركاته التي يرغب في حصد ثمارها، ورصد إيجابيتها. وهو ما يتماشي مع البيئة الكلية للسينما السريالية القائمة علي التحدي، والتجريب. ومن الممكن أن نرصد حالة من التجريبية الثورية من خلال فيلم "تحت الجلد" لسكارليت جوهانسون، والذي يرصد العنصر السريالي ضمن الإطار المرتبط بالفضاء، ولا يكشف عن هوية شخصية

الفتاة إلا في النهاية، وفي نفس الوقت يخلق حالة من الصراع الناجم عن اصطيادها للرجال، والتخلص منهم بصورة غريبة، وعجيبة ضمن عالم موازي. يقدم المخرج البيئة السريالية في هذا الفيلم معتمدا علي الجمع بين الواقع، والعنصر الفضائي المُجسد بصورة ضمنية عبر التعرض إلي شخصية الفتاة التي تؤديها جوهانسون. وتتوالي المشاهد لتظهر حالة من الغرائبية المتأصلة المقترنة بمؤثرات صوتية تستمد لمساتها من أفلام الرعب المُنتجة بالثلاثينيات، والأربعينيات، وفي نفس الوقت نجد أنفسنا أمام حالة من البرود المهيمنة علي الفتاة؛ لتُقدم ضمن إطار مبني علي الغموض، والإثارة، والتشويق. إن تحركات الفتاة في حد ذاتها سريالية بصورة واضحة، والعوالم الموازية التي تتسلل إليها، كلما اصطادت فريسة جديدة، قادرة علي خلق البيئة السريالية بجدارة. وهو ما ترصده المشاهد المتتابعة للعمل السينمائي ضمن بيئة مبنية علي الغرائبية، واللاتقليدية. تمثل الكثير من المشاهد بالعمل خاصة المشهد الأول، والمشهد الأخير نوعا من الغرائبية المُقدمة ضمن إطار جديد، وغير مسبوق، وهو ما يستحق التصفيق، والتهليل في حقيقة الأمر. وفي نفس الوقت ينجح المخرج جوناثان جليزر في التعرض إلي المنظور الذي يعتمده الكائن الفضائي في رؤيته للأمور، ويركز علي طريقة رصده للحراك البشري، والإنساني. واعتمادا علي السياق الحديث للتسمية، من الممكن أن نصنف

الفيلم ضمن إطار الفنتازيا بسهولة، لكن السريالية تُستمد في هذا العمل من خلال الجمع بين الواقع المتمثل في الحراك البشري، والجانب الخيالي المتمثل في العناصر الفضائية، والخارجة عن إدراك البشر، وهو ما ينجلي في أكثر من مشهد بالعمل الفني. ومن جديد، نلاحظ تركيز العمل علي المرأة، والتطرق إليها ضمن إطار مختلف مبني علي "الأنثروبومورفيزم" ، والانخراط في حالة من الغرائبية المتأصلة، وفي نفس الوقت لا يمكننا أن ننكر الاستخدام البارع للألوان، والقدرة غير العادية علي رصد المنظور الخاص بالكائن الغريب، والمتخفي في صورة الفتاة ضمن إطار ضمني يُدرك لاحقا، حينما يتعرض المشاهد للكادرات الأخيرة بالعمل. تتعامل السريالية مع اللاوعي، وتتماشي هذه الحالة مع التحليل النفسي الذي يأخذ من اللاوعي مصدرا لأبحاثه، وتحليلاته، وفي نفس الوقت ترتبط بيئة الحلم بهذا الإطار، وتمثل ركنا رئيسيا من أركانه. وقد يختلط علينا الفرق بين الواقع، والخيال حينما نغوص في أعماق اللاوعي، وهو ما يمثل تحديا كبيرا، وعظيما بكل تأكيد. إن بيئة الحلم كفيلة بتوطيد العنصر السريالي، ودعم البيئة التي يتسلل إليها، وفي نفس الوقت تعمل الأحلام علي التلاعب بالبيئة السردية، وإدخال المشاهد في حالة من التساؤل الدائم حول ماهية الأمور، وحقيقة الكادرات، وغاية الصراعات، ومن الممكن أن نستخدم هذه الكلمات في التعبير عن فيلم ستانلي كيوبريك

المعروف "عيون مغلقة علي اتساعها"؛ حيث يعمل العمل السينمائي علي التطرق إلي التحليل النفسي، ويدمجه مع بيئة الأحلام الممثلة لبيئة السرد، وينخرط في نفس الوقت في مناقشة فكرة الزواج، والصراعات المحيطة به. تتطور الأحداث بصورة واضحة حينما تخبر الزوجة "نيكول كيدمان" زوجها "توم كروز" عن خيالاتها الفاحشة تجاه أحد أصدقائهما، وتشتد بيئة الصراع عندما يصمم الزوج علي زيارة الفيلا التي تُقام فيها حفلات العربدة الليلية بصورة دائمة كنوع من الانتقام، ومن الممكن أن ننظر إلي هذه الحفلات ضمن الإطار المتعلق بالحلم، والذي لا يأخذ من أرض الواقع نصيبا واضحا، وفي نفس الوقت يتلاعب العمل بالمشاهد ليتساءل عن ماهية هذه الحفلات، وحقيقة وجودها من عدمه، وهو ما يستمده المخرج مباشرة من الرواية المبني عليها العمل، والتي تحمل عنوان "قصة حلم". إن عملية التحليل التي يتطرق إليها كيوبريك موضع بارز للتصفيق، والترحيب، وتمتد هذه العملية لتشمل الزواج، ومشكلاته، والصراعات الدائرة بين الأزواج، والتحديات الكثيرة التي تواجهها هذه المنظومة بوجه عام. وفي نفس الوقت، يستمد العمل سرياليته من خلال التطرق إلي الزيارات المستمرة التي يقوم بها الزوج إلي الحفلات المُفعمة بأعالي القوم المرتدين للكثير من الأقنعة الغريبة التي تستمد نمطها، وشكلها من البيئة الفينيسية بصورة واضحة، وهو ما يضعنا بشكل مباشر

أمام حالة من الرمزية العميقة القادرة علي إثارة ذهن المشاهد، والتلاعب بدواخله. وفي نفس الوقت، لا ترتبط السريالية في هذا العمل بالغرائبية فحسب، لكنها تعمل علي الاندماج مع بيئة واضحة من الرموز، والعلامات التي تستمد وجودها من التجمعات الغريبة التي تُقام علي حسها الكثير من الحفلات الشبقية، والمثيرة. إن هذه التجمعات قادرة علي حمل أكثر من معني، وهو ما يمثل مصدرا لجذب المشاهد، ودمجه مع حالة من التحليل، والتشكك بصورة مباشرة، وتلقائية. ومن الواضح، اعتماد كيوبريك علي العناصر الإيروتيكية بصورة دائمة عبر كادرات العمل، ليملأ فيلمه بحالة من العربدة المتأصلة القادرة علي توثيق الحفلات الجنسية موضع النقاش. وربما يمثل الحلم في هذه الحالة نوعا من الانتقام الذي يمارسه الزوج تجاه زوجته التي اعترفت له بخيانتها الافتراضية في حقيقة الأمر. وربما يمثل الأمر برمته صراعا من صراعات اللاوعي الخاص بكل من الزوج، والزوجة، وكأن العمل يرمز إلي حقيقة الصراعات المهيمنة علي العقل اللاواعي للكائن البشري، وهو ما يتماشي مع نظريات فرويد التي أحدثت ضجة كبيرة في أوروبا، حينما تحدث عن أهمية اللاوعي، وأنه المصدر الرئيسي للحقائق، وربما يمثل الحياة البشرية بأكملها، ومن الممكن اعتباره كالمؤثر الأول علي قرارات الإنسان، وهو ما يقلل من أهمية العقل الواعي بكل تأكيد، ويثبط من تفعيل أي اهتمام

تجاهه، وتجاه سطوته الزائفة. تلعب سيميائية القناعات المُستخدمة في الحفلات الليلية دورا رئيسيا في العمل، ويُعرض الصراع الدائر بين الزوجين ضمن إطار مبني علي التلاعب بالعواطف، والجنس، ودواخل النفس، وهو ما تعرضه المشاهد المتتابعة بصورة ملحة. ومن الممكن أن نلاحظ المبالغة المُتعمدة من قبل كيوبريك في عرضه لعربدات الشخصيات المقنعة ضمن إطار مبني علي التلاعب بدواخل الشخصية الرئيسية المتمثلة في الزوج، والتلاعب بانفعالات المشاهد في نفس الوقت. وربما تعبر هذه المبالغة عن محاولة كيوبريك رصد الصراع الدائر في العقل اللاواعي الخاص بشخصية كروز، وربما يمثل الحلم محاولة من العقل لإدراك أمور لا تُدرك ضمن نطاق الحياة الواقعية، وفي نفس الوقت تمثل خيالات شخصية كيدمان نقطة البداية فيما يخص الصراع، وتطور الحبكة لاحقا، لكنني أؤكد من جديد علي محاولة المخرج رصد صراعات اللاوعي، وتطرقه إليها ضمن إطار مبني علي التحليل العميق، والبحث الهادف، وهو ما يظهر من خلال إخلاصه الواضح لعرض الفكرة بالصورة اللائقة، والمناسبة. يُعد العمل آخر ما قدم ستانلي كيوبريك، وقد توفي بعد انتهائه منه بفترة بسيطة، ويري الكثيرون أنه بمثابة الخاتمة المناسبة لمسيرة كيوبريك الصغيرة، والعظيمة في نفس الوقت، وقد نلاحظ حالة من تعمد التطرق إلي المبالغة الجنسية بصورة واضحة في عمله، وهو

ما يختلف عن باقي أعماله بصورة مؤكدة. وإذا تأملنا معا فيلم "البرتقالة الآلية"، لوجدنا أنفسنا أمام حالة من الرمزية، والسريالية، والعنفوان العشوائي. في هذا العمل، يمكننا بسهولة أن نلاحظ حالة الإجرام التي تعتمدها مجموعة من الشباب كمحاولة للتعبير عن دواخلهم ضمن إطار عشوائي عنيف، وفي نفس الوقت نجدهم في حالة من الاهتمام بالجوانب الجنسية، والاعتماد علي الاغتصاب، والتشويه، والعنف، واستخدام كل ما يخالف الطبيعة السوية، واللائقة. إن عملية العرض الخاصة بالعنف المُقدم داخل نطاق السرد تمثل مجهودا شاقا، وغير مريح في نفس الوقت بالنسبة للقائمين علي العمل، والمشاهدين علي السواء، وهو ما يتضح من خلال التعرض إلي مشاهد اغتصاب عشوائية، وعنف يُمارس بصورة دموية غير مُبررة، وهتك للأعراض، ونشر للفساد. وربما تمثل عملية الاحتجاز في مصحة التأهيل نوعا من ردع هذه السلوكيات، والاتجاهات العنيفة، لكن الأحداث تتحرك للأمام لتظهر ما لم يكن في الحسبان، ومن الممكن أن نلاحظ فرقا واضحا بين الفيلم، والرواية المبني عليها العمل فيما يخص النهاية، ومن الممكن أيضا أن نلاحظ بعض الاختلافات الأخرى التي يدركها المشاهد مع الوقت. ولن أعمل علي التطرق إلي هذه الاختلافات، ولن أسعي نحو سردها، لكنني أرغب في التأكيد علي الطبيعة العنيفة للعمل، والقدرة علي الانخراط في بعض اللحظات

السريالية التي تستمد كيانها من خلال الجمع بين الواقع، والعناصر الغريبة التي يعرضها العمل بصورة غير مُبررة في الكثير من الأحيان. وقد تشير الكثير من النقاط الخاصة بالفيلم إلي حالة من الديستوبيا الواضحة، والمتأصلة، وهو ما يتماشي مع رؤية مؤلف الرواية الخاصة بالمستقبل، وتأملاته الذاتية تجاهه. وإذا نظرنا إلي الوتيرة الإخراجية، لوجدنا أنفسنا أمام حالة من الاحترافية الشديدة المُمارسة من قبل كيوبريك، وهو ما يتماشي مع موهبته المميزة، وفي نفس الوقت من الممكن أن نلاحظ اعتماده علي العنصر الإيروتيكي كوسيلة لجذب انتباه المشاهد، والتلاعب بعقله اللاواعي، وإذا تأملنا السينماتوجرافيا، لوجدنا أنفسنا أمام حالة مميزة من التصوير الراقي بالتوازي مع البيئة القادرة علي توظيف الألوان، واستخدام الإضاءة ضمن النطاق المناسب، والملائم. إن حالة الإناركية المُجسدة عبر كادرات العمل تنم عن الطبيعة الوحشية المرتبطة بالكيان البشري، وتشير بصورة مباشرة إلي فطرته الشريرة، والتي يعمل علي كبتها احتراما لقواعد المجتمعات، والأديان، لكننا إذا أطلقنا هذا الكائن دون قيود أو موانع، لوجدناه منخرطا في كافة أشكال الدمار، والفساد، وهو ما يمثل الواقع الذي لا يمكننا إنكاره. وإذا تأملنا عملية العرض التي يتبناها كيوبريك داخل نطاق العمل، للاحظنا علي الفور محاولته الجمع بين العناصر الإيروتيكية المُمثلة في أشكال القضيب، وعمليات الاغتصاب

من جهة، والواقع المجتمعي من جهة أخري. نلاحظ بسهولة تحرك السياق السردي للعمل ليرصد حالات العنف المتكرر، وفوضي الديستوبيا، وبيئة الميتانويا، والصراعات الداخلية للشخصية الرئيسية، ومحاولات المجتمع ردع الأنشطة العنيفة، والإجرامية، وغيرها من الأمور الواقعية التي يدمجها العمل مع عدد من العناصر الفنتازية أو الرمزية بين الحين، والآخر، وهو ما يظهر بصورة جلية عبر كادرات العمل الفني. وإذا أردنا أن ندرك حالة أخري من الرمزية داخل النطاق السريالي، لأخذنا فيلم "إدوارد صاحب المقصات" للمخرج المخضرم تيم برتون كخير مثال علي ذلك. إن الفيلم في نواته مبني بصورة واضحة علي الفنتازيا، لكنه في نفس الوقت يعمل علي الجمع بين العناصر الفنتازية، والواقع في أكثر من مرة، وقد تمثل الأيد الغريبة لإدوارد مثالا واضحا علي ذلك. وتتماشي هذه البيئة مع حالة القوطية المُستمدة من الهندسة المعمارية الخاصة بالمباني، والفنون المُستخدمة للتعبير عن البيئة الكلية للعمل، وفي نفس الوقت تتسلل الرمزية إلي الفيلم من خلال التطرق إلي شخصية إدوارد غير القادرة علي التفاعل بالصورة المناسبة مع شخصية وينونا رايدر، حيث يجد الرجل "جوني ديب" حالة من الصعوبة الواضحة في التعبير عن مشاعره، ويشعر بأن طبيعته تختلف بصورة جلية عن طبيعتها، وهو ما يمثل عائقا يحول بينه، وبينها. وإذا تأملنا العمل

بصورة أكثر تعمقا، لوجدنا أنفسنا أمام حالة من تدعيم الغرائبية المُستمدة من الكيان الخاص بإدوارد نفسه، وماضيه غير الواضح، وربما تمثل الألوان المُستخدمة قدرا من الرمزية في أكثر من موضع، لكنها في نفس الوقت مرتبطة بالأسلوب الإخراجي الخاص ببرتون، كما عاهدناه في مسيرته الفنية بصورة مستمرة. وإذا تأملنا الفنتازيا في أفلامه، لأدركنا أنها بصمته الواضحة، وأسلوبه الظاهر، وهو ما يمنحه بجدارة لقب "سيد الفنتازيا"، لكن عملية الدمج التلقائية بين العناصر الفنتازية، والواقع الدرامي قادرة بصورة عفوية، ومباشرة علي منح العمل الطابع السريالي في أكثر من موضع، وهو ما يمثل السياق الطبيعي لتسلل العناصر السريالية إلي البيئة الكلية للأعمال الفنية. وفي هذه الحالة، نجد أنفسنا أمام بيئة من السريالية الجزئية المرتبطة بالتسلل دون الشمول، أما السريالية الشاملة، فكما قلت مسبقا، غالبا ما يُسوق لها ضمن السياق الكلي منذ البداية، وحينها ندرك حالة اللامنطقية الذهنية التي سنتعرض لها حينما نشاهد العمل، وغالبا ما تتماشي هذه البيئة مع الأعمال القصيرة كأفلام بونويل التجريبية القصيرة، والمؤثرة. وإذا تأملنا معا فيلم ديب مع المخرج الصربي أمير كوستاريكا، والذي يحمل عنوان "حلم أريزونا"، لوجدنا أنفسنا أمام حالة من السريالية الواضحة، والتي تستمد كيانها من بيئة الأحلام المهيمنة علي العمل، وربما تتجلي هذه البيئة من خلال مشهد

السمكة، والمنطقة القطبية الباردة، ووجود أكثر من مشهد غير واضح المعالم، والتطرق إلي نقاط غريبة في أكثر من مرة ضمن السياق السردي. وفي نفس الوقت، نجد المخرج قادرا علي رصد الحبكة بصورة عظيمة مدعوما بالأداءات المميزة للمخضرم ديب، والرائع جيري لويس، والجميلة فاي داناواي. يمثل الفيلم بصورة واضحة رحلة عميقة خلال العقل، والروح، ويتطرق إلي الكثير من النقاط التي تمس النفس البشرية، وتؤثر عليها، ويرصد العمل انتقال الشاب أكسيل "ديب" من نيويورك إلي أريزونا؛ حيث يبحث عن العمل، والحلم، والأمل، والحب، وهو ما ينجلي بصورة واضحة عبر المشاهد المتتابعة، والمتلاحقة. وفي نفس الوقت، تمثل علاقته مع شخصية داناواي محورا رئيسيا من محاور الفيلم، وتعبر نقاشاته مع عمه عن حالة من الحب، والحميمية المتأصلة. من المعروف أن أتباع المدرسة الدادية قد تنصلوا من فكرة إلصاق أنفسهم بالفن، لكن السرياليين دائما ما عبروا عن ارتباطهم بالفن، وحبهم الشديد لفكرة تصنيفهم كفنانين راسخين، وإعجابهم بثورية حركتهم الفنية، ومن الممكن بسهولة أن نرصد فيلم كوستاريكا ضمن الإطار السريالي، وأن نعلن ذلك بصراحة، وقوة؛ لأن العمل يمت إلي السريالية في أكثر من موضع بصورة واضحة، وهو ما يستمده من الأحلام المتكررة التي تراود شخصية أكسيل، لكن عملية التمهيد لهذه الأحلام غير موجودة؛ حيث

يعمل المخرج علي الانتقال إلي بيئة الحلم بصورة سريعة دون إعداد واضح، وهو ما يختلف عن بعض أعمال بونويل التي عمدت إلي التمهيد قبل العرض، وسعت نحو الإعداد قبل التطرق إلي الحلم، وفي كلتا الحالتين نجد أنفسنا أمام بيئة من التوظيف الصحيح للعنصر السريالي، والذي يسمح لمتبعيه بمساحة واسعة من الإبداع. وإذا نظرنا إلي حالة التوازن المهيمنة علي التحالف بين ديب، وكوستاريكا، لأدركنا علي الفور أنها حالة استثنائية، وقادرة علي تقديم قدر كبير من الإبداع، والتميز. ومن المعروف أن الفيلم يمثل عمل كوستاريكا الوحيد داخل هوليوود قبل أن يعود إلي بيئته الصربية من جديد، وهو ما يتماشي مع منظومته الفكرية المعارضة لمعايير الإنتاج الأمريكية المُعتمدة في هوليوود، وقد عبر عن استيائه الشديد من طريقة العمل، والإنتاج المُتبعة في أميركا، وهو ما يمثل رأيه الشخصي بكل تأكيد. وإذا نظرنا إلي باقي أعماله المُنتجة في صربيا، لوجدنا حالة من الإبداع، والتميز، لكن أعماله تناسب فئات معينة من الجمهور، وهو ما يظهر بصورة جلية حينما نعمل علي دراسة مسيرته الفنية المتنوعة بتعمق، وتمعن. ولهذا من الصعب أن تُروج أعماله الفنية داخل نطاق المضمار العالمي؛ ومن غير المُحبب بالنسبة إليه أن يتعامل مع نجوم عالميين في نفس الوقت، وهو ما عبر عنه شخصيا في أكثر من مرة. ومن الممكن أن نرصد عمله مع ديب، وعمله الأحدث مع

مونيكا بيلوتشي ضمن الحالات النادرة التي عمل فيها مع ممثل عالمي أو ممثلة معروفة، وتعود هذه البيئة بأكملها إلي حقيقة أنه قد غادر هوليوود سريعا بعد فيلم "حلم أريزونا"، والذي يمثل عملا سينمائيا عظيما بكل المقاييس، نظرا لما يرصده من أحاسيس بشرية، وتفاعلات إنسانية، وعناصر اجتماعية مؤثرة، ورائعة. وفي نفس الوقت، يمثل الطابع السريالي أمرا جليا ضمن البيئة الكلية للعمل بصورة مؤكدة، ومؤثرة، وهو ما ذكرناه سابقا. يقول السريالي رينيه ماجريت "إن كل ما نراه يخفي خلفه شيئا ما، والإنسان دائما تواق لرؤية ما لا يراه. فهناك اهتمام بإدراك ما يخفي عنا، وما لا يسمح لنا الواقع الظاهر برؤيته، ومن الممكن لهذا الاهتمام بأن يتعمق بقوة، ومن الممكن له أن يتشكل علي هيئة صراع داخلي عنيف، وهو ما يمثل الفضول الإنساني بكل تأكيد". إن السريالية هادفة بصورة واضحة نحو إدراك ما لا يُدرك، وتحرير كل ما يمكن أن يُكبت داخل اللاوعي، والوصول إلي حالة من النشوة الفنية الداعمة للإبداع الإنساني. وإذا أردنا أن نوظف المؤثرات البصرية، والحركات العشوائية ضمن الإطار السريالي، فلابد أن نلجأ إلي مؤثر خارجي يتلاعب بالأحداث، ويصنع البعد الماورائي بصورة فعالة، وجلية، وهو ما يظهر بوضوح عند التعرض لفيلم إيزابيل أدجاني المعروف "بوسيشن" القادر علي إدراج العناصر السريالية ضمن البيئة المرتبطة بالأرواح،

والحراك العشوائي غير المبرر. فعندما نتأمل معا السياق الدرامي للعمل، نجد أنفسنا أمام حالة من التعمق في تحليل منظومة الزواج، والطلاق، والصراعات المحيطة بهذه البيئة، وفي نفس الوقت لا تأخذ هذه المشاكل سياقا تقليديا واضحا، لكنها تتجلي ضمن إطار غرائبي يرصده المخرج زولاوسكي عبر العمل علي توظيف العناصر السريالية، والفنتازية بصورة متكررة، وجلية. تنجلي البيئة الخاصة بالعمل السينمائي من خلال التعرض غير المباشر إلي فكرة الأرواح، والمس الشيطاني، وغيرها من الأمور المتعلقة بالماورائيات، وفي نفس الوقت تتحرك الحبكة إلي الأمام لتناقش علاقة شخصية أدجاني بطليقها، والتطورات المصاحبة لحياة كل منهما. إن الحراك العشوائي، والهمجي للشخصية الرئيسية بالعمل يمثل بعدا سرياليا بكل تأكيد، وهو ما يُسرد ضمن إخراج جيد من زولاوسكي، وأداء ممتاز من أدجاني، ونيل. من الممكن أن نلاحظ بسهولة حالة من التنقل السريع بين الكثير من العواطف البشرية، والمواقف التعبيرية لنجد أنفسنا أمام بيئة من التعرض للعديد من الموضوعات المؤثرة، والمتمثلة في صراعات الزوجين، والعنف المنزلي، والخيانة، والجنون، والمس، والارتباك، والغموض، والصراعات الداخلية، وغيرها من الموضوعات القادرة علي دمج المشاهد، والمتابع مع البيئة الكلية للعمل الفني. وتمثل حالة الذعر التي تصيب الشخصية الرئيسية، والعوالم

التي تهيمن عليها بين الحين، والآخر المصدر الرئيسي لاستجلاب أحوال الفنتازيا، والرعب، وتفعيل بيئة الدمج بين الخيال، والواقع، وهو ما يؤدي بدوره إلي خلق البعد السريالي، وتوطيده، وتدعيم بيئته الشاملة، والغريبة. وإذا تأملنا عملية التوظيف الخاصة بالعنصر العاطفي، لوجدنا حالة من التوثيق العميق للعاطفة البشرية دون الإخلال بالمضمون الغرائبي، ومن الممكن أن نلاحظ بسهولة حالة الحراك العشوائي المهيمنة علي بطلة العمل، وهو ما يستمد مبرراته من خلال التطرق إلي الأرواح، والأجواء الخاصة بها، وفي نفس الوقت نجد أنفسنا أمام حالة من التعبيرية الواضحة الهادفة نحو رصد معاناة المرأة بصورها المختلفة ضمن الإطار الخارجي، والداخلي، وتتجلي هذه الحالة بصورة متأصلة عند التعرض إلي البيئة الدموية، والعنيفة، والقادرة علي مواكبة حبكة العمل بصورة متلاحقة، ومتتابعة. وقد تعبر تصرفات شخصية أدجاني الغريبة عن حالة من المعاناة الداخلية جنبا إلي جنب مع فكرة المس المسيطر عليها، لكن السياق السردي للفيلم يعمل بصورة متكررة علي إدراج عنصر الغموض، والإثارة، وفي نفس الوقت لا يفصح عن الكثير من التفاصيل حتي نصل إلي نهاية العمل، وربما يغادر المشاهد عملية المتابعة دون الحصول علي الإرضاء المرغوب من ناحية المنطقية التي يسعي المتفرج نحو إدراكها، وقد تمثل مشاهدة ثانية للعمل حلا جيدا للحصول علي

المزيد من العناصر المنطقية القادرة علي إرضاء عطش المشاهد الساعي نحو إرضاء فضوله الدفين. ولا تشير كلماتي إلي حالة من الضعف الإخراجي، لكنها تعبر عن نجاح المخرج في تقديم عمل جيد قادر علي إدراج عناصر الغموض بأشكاله المختلفة ضمن السياق السردي دون أن تظهر أي فجوات سردية أو أخطاء جلية. يري البعض أن أداء إيزابيل أدجاني بالفيلم هو أكبر مميزاته، وأكثرها احترافية، لكن في نفس الوقت لا يمكننا أن ننكر المجهود المُقدم من قبل زولاوسكي المحب لتقديم قصص النساء علي الشاشة بصورة مستمرة، ومن الممكن أن نأخذ فيلمه "المرأة العامة" كمثال واضح لتركيزه علي المرأة، والاهتمام بعرضها عبر الوسيط السينمائي. لا يمكننا أن ننظر إلي هذا العمل علي أنه قطعة سريالية أصيلة، ومن المستحيل أن نلحقه بالطابع الاحترافي؛ بل من الممكن أن ننظر إليه علي أنه عمل تجريبي قد قُدم بواسطة طالب من طلاب السينما، وهو ما يمثل أمرا غريبا؛ نظرا لوجود مخرج جيد كزولاوسكي ضمن الإطار العام للفيلم. فهناك مشكلة جلية بالسياق السردي، ومن السهل أن نلاحظ وجود الكثير من الفجوات بالحبكة، ومن الممكن للمشاهد أن يدرك ببساطة حالة اللامنطقية المسيطرة علي العمل بوجه عام. وربما تنبع السريالية من تحركات الشخصية الرئيسية دون ملابس في الشوارع، وتسللها إلي استوديوهات الأفلام ضمن إطار سريالي مُفعم بالكثير من

الأقنعة غير التقليدية التي يرتديها أشخاص غرباء، وانخراطها في الكثير من الخيالات الجنسية الشرهة، والتي تأخذ من الأماكن العامة محلا لها. وبالرغم من ذلك، من الصعب أن نستخلص العناصر السريالية بصورة مباشرة من هذا العمل؛ لأنه فيلم هش بصورة واضحة، وقد يستخدم القائمون عليه العنصر السريالي كوسيلة لتبرير الأخطاء، والهفوات، وهو ما نفهمه، وندركه جيدا بكل تأكيد. وإذا أردنا أن نتأمل بيئة مختلفة من العوالم السريالية، فمن الممكن أن نمعن النظر في الأبعاد السينمائية الخاصة بفيلم ديفيد لينش الهام "لوست هايواي"؛ حيث يقدم الرجل فيلمه ضمن إطار مبني علي الحلم، لكنه يعمل علي تقديمه بصورة غريبة تأخذ من فيلم لويس بونويل الأخير "الجانب الغامض للرغبة" مصدرا للاقتباس دون نقل حرفي، واعتمادا علي تلقي بعض الجوانب، والتلاعب بها ضمن إطار مميز، وهو ما يظهر من خلال تجسيد باتريشيا أركيت لدور الزوجة، والعشيقة في نفس الوقت، بينما قدم بونويل فيلمه معتمدا علي ممثلتين مختلفتين لتجسيد دور "كونشيتا"، وبالرغم من عدم تطابق الفكرتين بصورة كلية، إلا أننا من الممكن أن ندرك بسهولة حالة التجانس المهيمنة عليهما لنتيقن بصورة مباشرة من الحقيقة المتمثلة في كونهما من جنس واحد؛ لأننا هنا أمام حالة من استخدام ممثلة واحدة لتجسيد شخصيتين مختلفتين بفيلم لينش، وحالة أخري من توظيف

ممثلتين مختلفتين لتجسيد شخصية واحدة بفيلم بونويل، وهو ما يمثل بيئة من التلاعب بالأدوار، والشخصيات ضمن إطار مبني علي إثارة فضول المشاهد، والمتابع. يستمد فيلم لينش سرياليته من خلال الاعتماد علي سياق سردي متصل بما يشبه الحلم، والخيالات، ومرتبط بدواخل النفس، واللاوعي، وفي نفس الوقت نجد أنفسنا أمام حالة من الضبابية المتمثلة في حقيقة قتل الرجل لزوجته من عدمه، وهو ما يمثل مصدرا كبيرا لإثارة الفضول، وتحريك الدواخل. يعمل الفيلم علي التطرق إلي الحبكة فيما يشبه الكابوس الذي يُعرض ضمن إطار مبني علي التعرض إلي موضوعات متعددة مثل فقدان الهوية، والازدواجية، والمس الشيطاني، والحقائق البديلة، وغيرها من الأمور المثيرة للأذهان. ومن الممكن لنا بسهولة أن نلاحظ البعد الجنسي الذي يضفيه لينش علي عمله معتمدا علي أركيت، ضمن إطار مبني علي المبالغة في بعض الأحيان. وإذا نظرنا إلي بيئة الحلم، والهذيان التي يعمد إليها الرجل في فيلمه، لوجدنا بعض التشابهات بينها، وبين بيئة فيلمه "ماهولاند درايف"، وهو ما يشير بصورة مباشرة إلي الحقيقة المتمثلة في اعتماده علي الأحلام، والخيالات في الكثير من أعماله السينمائية؛ ليخلق لنفسه عالمه الخاص المبني علي الغموض، والتشويق. ومن السهل أيضا أن نلاحظ تركيز المخرج علي الجوانب الأنثوية، والتعرض إلي طبيعة المرأة، وفي نفس الوقت يعمل

الفيلم علي تقديم جنرا النوار ضمن إطار مختلف، وبصورة يشملها التويست، والتلاعب. يقدم الفيلم الكثير من الأبعاد الفلسفية، والساخرة في نفس الوقت، ويطرح العديد من الأسئلة المحورية، ويتطرق إلي حقيقة العوالم التي نعيشها، وماهية الصراعات المنتشرة في أرجائها. يحتاج الفيلم إلي محبي المدرسة اللينشية؛ حيث أنه من الصعب أن يروق للمشاهد التقليدي أو المحب للأفلام المباشرة؛ لأنه يعمل علي تقديم فكرته ضمن إطار ضبابي بصورة ملحة، وشاملة. يهتم لينش بالحالة العقلية للشخصيات، وطريقة عرضها، ويعمل علي التطرق إلي الحقائق البديلة، وبيئة الأحلام بصورة مستمرة عبر أعماله، لكن من الممكن أن نشهد بيئة مختلفة من السريالية عبر التطرق إلي أعمال المخرج ديفيد كروننبرج، والذي يهتم بالجسد البشري كمصدر رئيسي لسرياليته، كما يتطرق إلي العواطف، والحساسية البشرية، ومدي التأثر، والتحولات، والرموز الغريبة. ظهر الاستايل الخاص بكروننبرج من خلال فيلمه "فيديودروم" الذي منحه بصمته السريالية الخاصة بصورة واضحة، وفي نفس الوقت عمل علي تدعيمه، ومنحه سمعته الطيبة كمخرج ذي مدرسة مستقلة، وفنية رائعة. يناقش العمل الجنس، والموت، والإيروتيكا، والسادية، والمازوخية ضمن إطار سريالي جلي. ويدعم الإطار المتعلق بالفنتازيا السياق السريالي عبر التعرض إلي حالة من الدمج المتكرر بين العناصر

الغريبة المعروضة ضمن السياق السردي، والواقع. ومن الضروري أن أوضح الحقيقة المتمثلة في حالة السوداوية، والظلامية المهيمنة علي أعمال كرونبرج؛ لأنه قادر علي عرض الهلاوس الناجمة عن حبكاته ضمن إطار غامض تختفي فيه الخطوط، وتتلاشي عبره الحدود الفاصلة بين الواقعية، والخيال، وفي نفس الوقت يشمل بيئته بقشرة ظلامية واضحة تتماشي مع حالة الظلام المتأصلة في العمق أيضا؛ لينتج في النهاية حالة مختلفة من السريالية الموثقة للجانب الغرائبي ضمن إطار مختلف مقارنة بلينش أو بولانسكي علي سبيل المثال. ولهذا من الممكن أن نطلق علي عدد من أعماله المميزة مصطلح "الكابوس السريالي" لنعبر ببساطة عن بيئته المُعتمدة من قبله علي طول الطريق، وضمن إطار متكرر، وملح بصورة واضحة. أخذت السريالية مسارا أدبيا مُوسعا بصورة جلية، وقد حُولت الكثير من الأعمال الأدبية السريالية إلي أفلام في أكثر من مرة، وقد تأثر الفنانون، والأدباء الأمريكيون، والأوروبيون، واليابانيون بالفن السريالي بصورة مُوسعة، وعملوا علي توظيفه في الكثير من أعمالهم الفنية. وبالرغم من ذلك، انحصرت الموجة السريالية في الكثير من البلدان ضمن النطاق الأدبي، ولم تؤثر علي المضمار السينمائي بصورة جلية، وقد تعود هذه البيئة بأكملها إلي ضعف الإنتاج السينمائي علي سبيل المثال، وهو ما يؤدي بدوره إلي إنتاج عديد قليل من الأفلام التجارية الهادفة نحو جني المال

دون وجود رغبة حقيقية في تقديم أنواع مختلفة، ومؤثرة من الفن.
وبالرغم من ذلك، نجحت الولايات المتحدة، وبعض دول غرب أوروبا في الحصول علي العديد من الأعمال الأدبية السريالية من مختلف أنحاء العالم، وتحويلها إلي أعمال سينمائية مُفعمة بالفن، والجمال. وليس من الضروري لهذه الأفلام أن تحقق انتشارا واسعا، لكنها تمثل تعبيرا صريحا عن العشق المُوجه تجاه الفن السريالي، وجمالياته المتنوعة التي قد يحصرها البعض في إطار التشويه، لكنني أري أنها أكبر من ذلك، وأنها لا ترتبط بإطار مُحدد أو سياق مُعين. وأؤكد علي تطور عملية العرض السريالي بالتوازي مع التقدم الملحوظ في التقنيات السينمائية المُستخدمة، والتأثيرات البصرية، والمؤثرات الصوتية، ومن الممكن أن نعتبر فيلم "دارك شادوز" أو فيلم "تحت الجلد" كمثالين واضحين علي ذلك. وإذا أردنا أن نحصل علي مثال واضح لتوثيق السريالية الغرائبية في الفيلم الياباني، فمن الممكن أن نأخذ فيلم "تيتسو" للمخرج شينيا تسوكاموتو كخير مثال علي ذلك؛ حيث يلجأ الرجل إلي توظيف الفنتازيا، والخيال داخل الإطار الواقعي بصورة غريبة للغاية، وفي نفس الوقت نجده قادرا علي خلق حالة من الاضطراب العميق الشامل للبيئة الكلية للعمل، وهو ما يتماشي مع توظيف الغرائبية السينمائية ضمن المقياس الواسع، والذي لا يعرف حدا فاصلا أو معيارا ثابتا. ومن الأمثلة الواضحة للتوظيف

السريالي داخل النطاق السينمائي الياباني، أفلام مثل "المنزل"، و"الوجه الآخر"، و"الموت شنقا"، و"جودزيلا"، ولا يمكنني أن أؤكد علي قدرة هذه الأفلام علي الوصول إلي الجمهور العالمي، لكنها مُحببة بالنسبة لليابانيين خاصة العاشق منهم للفن السريالي. وإذا نظرنا إلي عملية توظيف العناصر السريالية في الفيلم الياباني ضمن إطار عميق، لوجدنا أنفسنا أمام حالة متباينة، وبيئة منفصلة؛ حيث تختلف الطريقة التي يعمد إليها اليابانيون بصورة جذرية عن الطريقة الُمعتمدة في الولايات المتحدة، وغرب أوروبا. وهو ما يمثل المساحة الواسعة للفن السريالي، والتي تسمح للجميع بأن يقدموا أعمالهم وفقا للمنظور الشخصي الُمتبع من قبل كل منهم، لكنها في نفس الوقت لا تسمح بوجود بيئة من الخلل أو الهشاشة، وهو ما يتماشي مع المنظومة السينمائية السريالية الاحترافية بكل تأكيد. في فيلم "جراد البحر" للمخرج يورجوس لانثيموس، نجد أنفسنا أمام حالة من السريالية المقترنة ببيئة من المحاكاة الساخرة، والتي تأخذ من العلاقات الإنسانية موضعا للنقاش، والجدال. يركز العمل علي بنية العلاقات، وتأثرها بالمجتمع، وتطورها داخل إطاره، وفي نفس الوقت يتطرق إلي الكثير من الرسائل الخفية، والمعاني العميقة القادرة علي دمج المشاهد مع حالة من التحليل، والتمعن. في القصة، يُرسل أي شخص أعزب إلي فندق خاص، ويُفرض عليه المكوث هناك لمدة قد تصل إلي

شهر ونصف، ويُطالب بتكوين علاقة مع شريك جديد، وإذا لم ينجح في ذلك، يرفضه المجتمع، ويحوله إلي حيوان بصورة تلقائية. يختار بطل العمل "كولين فاريل" اللوبستر كحيوان مناسب يتحول إليه مباشرة، إذا لم ينجح في تكوين علاقة جديدة مع امرأة من النساء القاطنات للفندق. تتقدم الأحداث إلي الأمام لترصد حالة من الانخراط في الحوارات السريالية الهادفة نحو التطرق إلي الكثير من الموضوعات الغريبة، وغير التقليدية، ونلاحظ بصورة واضحة تطور العلاقة بين شخصية فاريل، وشخصية "ريتشل فايس"، لتشهد الكثير من الصراعات، والاضطرابات. وتظهر شخصية "ليا سيدو" ضمن إطار يعمل علي إحداث المزيد من الاضطراب، ودعم العديد من النقاط المحورية بالعمل. وفي نفس الوقت، يتحرك الكاست تحت إشراف لانثيموس القادر علي تقديم عمله بالصورة اللائقة، والمناسبة ليخلق في النهاية حالة من السريالية الهزلية المختلطة بالدراما، والكوميديا السوداء، وهو ما يتماشي مع الاستايل المُعتمد من قبله بصورة دائمة عبر مسيرته الفنية الصغيرة. يتطرق الفيلم إلي العلاقة بين الذكر، والأنثى، ويقدم العديد من الأبعاد الفلسفية، والنفسية، والاجتماعية، ويعمل علي التعرض إلي الكثير من النقاط المحورية الخاصة بالمناوشات، والصراعات التي سريعا ما تتسلل إلي العلاقات بين الأحباء. وإذا نظرنا إلي البنية التي تقوم عليها

الحبكة نظرة التأمل، والتعمق، لأدركنا علي الفور حالة الغرائبية التي تمثل مصدرا من مصادر الجذب، والانتباه، والتي تؤدي بصورة مباشرة إلي تأمل العلاقات بين الذكور، والإناث ضمن إطار مختلف، وبعيد عن النظرة المُعتادة أو التقليدية. إن البيئة المُعتمدة من قبل العمل تمت بصورة واضحة إلي بيئة الديستوبيا، والتي تُقدم من خلالها أبعاد جديدة، ومختلفة تُتوج بتجريم عملية الاستغناء عن تكوين علاقات، وضرورة السعي نحو الارتباط أو الزواج. ومن الممكن أن ننظر إلي العمل علي أنه يحاول التعبير عن قسوة النظرة المجتمعية المُوجهة للشخص الأعزب، ويعمل علي التطرق إلي حجم الصراعات المصاحبة للعلاقات العاطفية في نفس الوقت، ومهما كانت استنتاجات المشاهد، ومهما تعددت الطرق التي ينظر من خلالها إلي العمل، لا يمكننا أن ننكر حالة الثورية الخاصة بالفكرة، وبيئة اللاتقليدية المقترنة بالحبكة، وجمال السيناريو المُقدم، وبراعة الحوارات القائمة بين الشخصيات الغريبة، والمُحطمة بصورها المختلفة، والمتنوعة. ومن الممكن أن ندرك بسهولة الحقيقة المتمثلة في دعم العمل للمسيرة الفنية الخاصة بكولين فاريل، وأنه المستفيد الأكبر من الفيلم بعد لانثيموس؛ لأننا هنا أمام حالة من الأداء العادي فيما يخص فايس، وسيدو، بينما يقدم فاريل أداءا أكثر قوة، ونضجا. وإذا تأملنا معا المسيرة الفنية لسيدو، لوجدنا أنها في حاجة إلي المزيد من التدعيم؛ لأنها علي

وشك الهبوط بصورة واضحة. وما يدعمها حقا يكمن في فيلم جيمس بوند "الشبح" بصورة جزئية، وفيلم "حياة أديل" بصورة كلية. وإذا تأملنا مسيرة فايس، فإننا بصدد التعامل مع ممثلة كبيرة ذات باع طويل في المضمار السينمائي، لكن الأداء الناجم عن ظهورها بالعمل لا يمثل شيئا استثنائيا بالنسبة لباقي أدوارها الهامة، والمؤثرة. من الهام أن أوضح أيضا أنه ليس من الضروري لسريالية العمل أن تُترجم إلي صور ملحوظة ضمن إطار متعمق، ومتأصل، بل من الممكن أن تأخذ الحبكة سياقا سرياليا دون التعرض إلي حالة من التأصيل فيما يخص الاهتمام بعرض العناصر السريالية ضمن إطار بصري تشاهده العين، وتدركه بسهولة، ويسر. وربما يتطرق فيلم "اللوبستر" إلي الإطار السريالي ضمن نطاق يعمد إلي الفكرة بصورة أكبر من التلاعب بالبصريات الواضحة، والتعرض إلي حالات الدمج الجلية، وهو ما يتماشي مع الكثير من الأفلام الحديثة التي تعمد إلي السياق السريالي ضمن إطار يعمل علي الاهتمام بالفكرة أكثر من الاعتماد علي العرض المكثف لعملية الدمج. وفي نفس الوقت، لا تخلو بيئة هذه النوعية من الأعمال من التعرض إلي الدمج الواضح بين الحين، والآخر بكل تأكيد. وإذا نظرنا إلي فيلم "كابينة دكتور كاليجاري" نظرة تأملية، وتحليلية، لشهدنا حالة من التعبيرية الألمانية الشاملة للمحتوي الكلي الخاص بالفيلم، لكنها في نفس الوقت تسمح

لبعض العناصر السريالية بالتسلل إلي أرجاء الحبكة ضمن إطار مُفعم بالكثير من الموضوعات الشائكة المرتبطة بالجنون، وماهية الواقع، وحقيقة الصراع. وبالرغم من ذلك، لم تكن السريالية وقتها قد أخذت نصيبها من الواقع، لكن الفيلم يقدم بعضا من العناصر الممهدة للحراك السريالي لاحقا، ومن الممكن بسهولة أن نصفه "بالتعبيرية العميقة المغلفة لبعض من السريالية الناشئة". وقد تميزت أفلام التعبيرية بالاهتمام الشديد "بالميز ان سين"، وهو تنظيم كل ما يقع أمام الكاميرا من ديكور، وأماكن الممثلين، وأزياء، وغيرها، وعمدت إلي الأجواء المريبة، والغامضة، وتطرقت إلي الكثير من الموضوعات السوداوية المُفعمة بالصراعات، والمشاكل. وقد اعتمدت علي نمط الإضاءة المعروف "الكياروسكورو" أو "الجلاء والقتمة"، وهو عبارة عن حالة من التباين الشديد بين الضوء، والظل فيما يخص إضاءة المشاهد للحصول علي أفضل صورة ممكنة، ومن المُلاحظ اعتماد هذه الأعمال التعبيرية علي الأداء التمثيلي ذي الطابع المسرحي، والاستخدام المفرط لمساحيق الزينة، وتصوير الهذيان، والأحلام، وهو ما يسمح لبعض العناصر السريالية بأن تتسلل إلي الأرجاء. من المعروف أن فيلم "كاليجاري" قد أحدث ضجة كبيرة عند إصداره؛ لأنه قدم العديد من الأمور الثورية وقتها مثل "التويست ايندنج"، والفلاشباكس، وتقنية "الراوي غير الموثوق به".

وغالبا ما تقترن هذه الحركة الفنية بأفلام الرعب، والتشويق، والتي تلعب العناصر السريالية دورا كبيرا فيها بطبيعة الحال. وإذا أردنا أن نحصل علي فيلم قادر علي توظيف العناصر السريالية داخل إطار الرعب بالصورة اللائقة، والمناسبة، فمن الممكن أن نلجأ إلي فيلم "ساعة الذئب"، الذي ينظر إليه الكثيرون علي أنه فيلم الرعب الوحيد للمخرج المعروف "إنجمار برجمان"؛ حيث يعمل الفيلم علي التطرق إلي بيئة الرعب ضمن إطار يجمع بين الإثارة، والإيروتيكا، والسريالية، والتشويق، وفي نفس الوقت يعمل علي التعرض إلي الكثير من الموضوعات الحيوية مثل الجنون، والجنسانية، والعلاقات العاطفية. وتتمثل القصة المحورية للعمل في زيارة الرسام بورج "فون سيدو" لإحدى الجزر الإسكندنافية مع زوجته ألما "أولمان" ضمن بيئة مُحاطة بالرعب، والهواجس، والأرق، ومواجهة الرغبات المكبوتة. تعمل فئتا الرعب، والإيروتيكا بصورة عظيمة عندما تُقدمان ضمن الإطار السريالي، وتتجلي هذه البيئة حينما يعمل الفيلم علي التطرق إلي أبعادها بصورة تشملها الهذيان، والتلاعب بالأعصاب. ومن المعروف أن الفيلم لم يحقق نجاحا ملحوظا مقارنة بباقي أعمال برجمان، ولم يحصل علي مراجعات إيجابية وقتها، لكن صورته قد تحسنت لدي الجمهور، والنقاد في فترة لاحقة، وهو ما يمثل نوعا من إعادة التقييم، ومحاولة لمنح الاهتمام، والثناء لفيلم الرعب الوحيد المُنتج

ضمن البيئة الفنية الخاصة بالرجل. من الضروري أن يعمد المشاهد إلي التخيل، وتوسيع مداركه حينما يتعرض إلي الكادرات المتلاحقة الخاصة بهذا العمل، ومن الواضح اعتماد برجمان علي الكثير من العناصر الغريبة التي تأخذ من السياق السردي نصيبا كبيرا بصورة مؤثرة، وفعالة، وربما نبحث عن المعاني، والمفردات أثناء المشاهدة، وبعد الانتهاء منها، وبالرغم من هذه المحاولات، لن نصل إلي العديد منها، ولا يعود الأمر إلي نقص في الإدراك، لكنه يرتبط بصورة مباشرة بالبيئة السريالية العميقة الخاصة بالعمل؛ حيث أنه في بعض الأحيان، من الممكن للتحليل المُبالغ فيه أن يؤدي إلي حالة من الهزلية، والتقليل من شأن العناصر السريالية المُدرجة، وإتلاف التجربة العامة للمشاهدة، وهو ما يتماشي مع بيئة هذا الفيلم بصورة مباشرة، ومؤكدة. ومن الممكن أن نشاهد بيئة مختلفة من الجمع بين الرعب، والسريالية عبر التطرق إلي فيلم ماريو بافا المعروف "الأحد الأسود"، والذي يعمل علي التطرق إلي الكثير من القضايا الغرائبية، والعجيبة. وفي نفس الوقت، يقدم خليطا من الرعب، والسريالية، والقوطية ضمن إطار مبني علي ما يشبه الحلم، وبيئة قادرة علي إزالة الحدود الفاصلة بين الواقع، والخيال. يُعرف الفيلم بالمشهد الصادم المتضمن لقناع يُدق فوق وجه الشخصية الرئيسية بالعمل "باربرا ستيل"، وفي نفس الوقت تتحرك المشاهد ضمن إطار صادم بصورة متتابعة،

وملحة، وهو ما يظهر من خلال التعرض إلي جثث متحركة، وأصوات غريبة، ورياح شديدة، وغيرها من العناصر الممثلة للبيئة الكلية الخاصة بالعمل، والتي تأخذ من الرعب مصدرا رئيسيا لتحريك الأحداث، والتقدم للأمام. وربما تُعد هذه العناصر بالنسبة إلينا في وقتنا الحالي أمرا عاديا، وقد لا تمثل شيئا صادما إلي الكثير منا، لكن هذا لا ينفي الحقيقة المتمثلة في كونها مؤثرة، وصادمة وقتها بكل تأكيد؛ لأن الفيلم من إنتاج الستينيات، وحينها لم تكن البيئة السينمائية مُفعمة بمثل هذه العناصر الغريبة، ومن الممكن أن يخبرني أحدهم عن استخدام الكثير من المخرجين لهذه العناصر الغرائبية في أفلام سابقة خلال الثلاثينيات، والأربعينيات، لكنني أتحدث عن طريقة التوظيف، وأهتم بالطريقة التي تُدرج من خلالها العناصر أكثر من الاهتمام بماهيتها، وحقيقتها، وهو ما يشير بسهولة إلي إعجابي بطريقة توظيف بافا لعناصره الصادمة داخل الإطار العام للفيلم، حتي ولو كانت هذه العناصر تقليدية، ومألوفة للكثير منا. من الضروري أن أوضح الحقيقة المتمثلة في انتماء الفيلم إلي بيئة الفنتازيا بصورة واضحة، واستخدام المخرج للفنتازيا كوسيلة لاستجلاب أجواء السريالية عبر دمج العناصر الفنتازية مع العناصر الواقعية، وفي نفس الوقت، يعمد بافا إلي الاعتماد علي ستيل بصورة واضحة، ولا تقلل الحبكة من أهمية الشخصيات الأخرى، لكنها تعرضها ضمن إطار أقل

جاذبية، وأكثر تقليدية. ومن الممكن أن نلاحظ حالة من التشابه بين هذا الفيلم، وفيلم ديفيد لينش "لوست هايواي" في نقطة واحدة؛ حيث يعمد المخرج إلي استخدام ممثلة واحدة "باربرا ستيل" لتجسيد شخصيتين مختلفتين، وهو ما يتحقق عبر تجسيدها لشخصية الأميرة الطيبة، والساحرة الشريرة في نفس الوقت، وتتماشي هذه البيئة مع استخدام لينش لباتريشيا أركيت في فيلمه، بهدف تجسيد شخصيتين مختلفتين أيضا. في الحقيقة، ينجح ماريو في خلق الأجواء اللازمة لهذا العمل، ويعمل علي منح الفيلم حالة من الرعب ذي الطابع الخاص، وفي نفس الوقت يقدم عمله معتمدا علي العديد من المؤثرات البصرية المناسبة للفترة الزمنية التي أُنتج الفيلم خلالها، وهو ما يتمثل في التلاعب بالبصريات، واللونين الأبيض، والأسود بصورة جذابة، ولائقة. إنها حالة غنية، وبيئة من الأجواء المثالية بالنسبة لمحبي أفلام الرعب، والسريالية، لكن التوظيف السريالي بعيد كل البعد عن الطريقة المُعتمدة من قبل بونويل أو لينش أو برتون؛ حيث أنها تأخذ نمطا مختلفا بصورة واضحة، وهو ما يمثل الأسلوب الخاص بالمخرج الإيطالي المعروف وقتها "ماريو بافا"، والذي عاني كثيرا من أجل توفير الميزانيات اللازمة لأفلامه علي مدار حياته، وفي كل مرة كان يحصل علي أقل ميزانية ممكنة، وقابلة لصناعة فيلمه، وإنتاجه. يمكننا بسهولة أن نلاحظ بساطة السيناريو، لكنه مناسب بالنسبة للعمل

المهتم بتقديم الاستايل، وتوظيف العناصر، وخلق البيئة المناسبة أكثر من الاهتمام بالفكرة نفسها، ولا يمثل الأمر عائقا بالنسبة للعمل أو محاولة مني للتقليل من جودته، فهو عمل جيد دون شك، لكنني أرغب في التأكيد علي اهتمام الفيلم بالأسلوب قبل كل شيء، وهو ما ينجح فيه، ويبرع من خلاله، ليخلق في النهاية حالة فريدة، ومناسبة، وقادرة علي توطيد أجواء الرعب، وتوظيف العناصر السريالية بجدارة. وقد يعود التأثير الإيجابي الخاص بالفيلم إلي تجسيد باربرا ستيل للشخصية الرئيسية بالحبكة؛ حيث أنها مناسبة لأفلام الرعب، ويعتبرها البعض ملكة الجنرا، وفي نفس الوقت ينجح المخرج في تقديمها ضمن إطار لائق، ويعمل علي الاهتمام بعرض ملامحها الصغيرة، وعينيها البارزتين المناسبتين للأجواء الخاصة بالفيلم بصورة مُكثفة، وهو ما يتماشي مع إدراج العنصر السريالي بين الحين، والآخر من خلال التطرق إلي الكثير من العناصر الغريبة، والغامضة، والتي تظهر علي الساحة بصورة مفاجئة، وصادمة، لتدخل الشخصية الرئيسية بالعمل في حالة من الخوف، والرعب، والارتعاش.

يعتبر الكثيرون هذا الفيلم بمثابة مصدر اقتباس للكثير من الأفلام الحديثة ذات التأثيرات البصرية المتطورة، والمؤثرات الصوتية الواضحة، ويري البعض أنه يمثل حالة من الثورية القادرة علي منح الكثير من الأفكار الأسلوبية مساحة واسعة للظهور، والبزوغ، لتتطور عبر العقود،

وتصل إلي حالة من التقدم، والازدهار. وإذا نظرنا إلي فكرة القناع المُستخدم ضمن السياق السردي للعمل في أكثر من مرة نظرة التأمل، والتعمق، لأدركنا علي الفور الحقيقة المتمثلة في تأثير العمل الفني بالكثير من الأفلام السينمائية الحديثة. وإذا تأملنا البعد الماورائي ضمن إطار عميق يسعي نحو إدراك أبعاده المختلفة، ومصادره المتنوعة، لأدركنا أننا أمام حالة من المقياس الخيالي الواسع، والقادر في نفس الوقت علي تشكيل الكثير من العناصر التي تستمد كيانها من المنظور الشخصي المرتبط بكل فرد، ومنظومته العقلية الخاصة به. تهتم الماورائيات بالعلاقة بين العقل، والمادة، وتعمل علي محاولة الوصول إلي الخفايا، وطبيعة الواقع، وحقيقة الوجود، وماهية الخلق، وغيرها من الأمور المعقدة التي من الصعب أن تكون عقولنا لها صورة واضحة، ومحددة. تهتم هذه البيئة بما وراء الطبيعة، وتعمل علي تحليل الظواهر النفسية، والتطرق إلي الحالات الخارقة للطبيعة، وفي نفس الوقت تسعي جاهدة نحو إدراك ما لم يدركه العلم، وما لم تفهمه المجالات العلمية الحديثة، وبالرغم من ذلك، لا يمكننا أن نؤكد علي وصولها إلي أي إجماع واضح أو حلها لأي مسألة معقدة. فالأمر بأكمله يندرج تحت بند النظريات، ويأخذ من الخيال موطنا للانخراط، والتفاعل، وهو ما يؤدي بصورة مباشرة إلي حالة من غياب الحقائق، وعدم الوصول إلي قواعد مقنعة أو أطروحات جلية قادرة علي تحقيق

نتائج إيجابية، وواضحة. ومن هنا تتسلل العناصر الماورائية إلي البيئة السينمائية كداعم واضح للحراك السريالي بصورة متكررة، ومستمرة. وهو ما يمكننا أن نشهده بسهولة عند التعرض إلي العديد من الأفلام الراصدة للإطار السريالي الماورائي مثل فيلم "الأحد الأسود"، وفيلم "ساعة الذئب"، وفيلم "تحت الجلد". من الممكن أن نتعرض إلي حالة مختلفة من توظيف العناصر السريالية داخل الإطار السردي ضمن سياق مبني علي الدراما العميقة بصورة مباشرة عبر التطرق إلي فيلم المخرج الإيطالي الشهير فيدريكو فيليني "ثمانية ونصف"؛ حيث تختفي الحدود الفاصلة بين الواقع، والخيال في أكثر من موضع، وتتحرك الأحداث ضمن إطار يشبه الحلم، ويتلاعب فيليني بالسياق السردي بصورة جلية ليخرج عن الواقعية المتأصلة، ويخلق عالما سرياليا بجدارة، لكنها سريالية من نوع خاص لا يعرف خيالية بونويل، ولا يتماشي مع هذيان لينش. يقدم الفيلم شخصيات معقدة علي المستوي النفسي، ويتعامل مع الكثير من القضايا المتمثلة في الجنس، والقدرة علي التعبير، وأهمية الحياة، وإدراك النجاحات، والطفولة الشرسة، وسلطة الأهل، وتأثيرها علي الفرد بصورة لاحقة، ومتأخرة، ويرصد قصة المخرج المُنهك جويدو "ماستروياني" المنخرط في استحضار الكثير من الخيالات، والذكريات، والمنغمس في حالة من الحنين إلي الماضي الذي ولي، ضمن إطار سريالي

يقترن ببيئة عميقة تستمد كيانها من الحلم، والخيال. يتعرض فيليني إلي الحالة النفسية، والعقلية الخاصة بجويدو، ويعمل علي التطرق إلي الكثير من الموضوعات المتعلقة بشخصيته مثل تأثير الأهل، والكنيسة علي طفولته، ونظرته إلي حجم النجاح الذي حققه في حياته، وعلاقته مع زوجته. ويستخدم الرجل السياق السريالي ليعبر عن أفكار، ومعتقدات الشخصيات المختلفة بالعمل الفني، وفي نفس الوقت يعمد إلي التخلص من الخطوط الفاصلة بين الواقع، والخيال ليعبر عن تجارب الحياة، وكيفية تذكرها، وتأثير الذكريات علي الحالة النفسية الخاصة بالفرد. وقد يعبر مشهد الأب، والأم عن حالة واضحة من السريالية، والتي تأخذ من تفاعلات جويدو مع أبيه، وظهور أمه موطنا لها، وتعمل علي إبراز حالة الاهتمام التي يوليها الابن تجاه رأي أبيه فيه، وتجاه حقيقة نجاحه في حياته من عدمه، وفي نفس الوقت يشعر جويدو لاحقا بأن أباه يهتم بنفسه أكثر من الاهتمام به، ويسعي نحو تحقيق مطالبه دون وجود رغبة جادة منه في مساعدته، وتوفير احتياجاته. وتأخذ هذه البيئة بأكملها موضعا افتراضيا تعرضه الحبكة ضمن إطار يعمل علي الجمع بين الحلم، والحقيقة، ويسعي نحو عرض حلم جويدو الواقعي، ومحادثاته مع أبيه الغائب، ليتحدث قائلا "أبي، انتظر، لا تذهب، فلم نتناقش بما فيه الكفاية". يقدم الفيلم بيئة مُكونة من كونتراستات الأبيض، والأسود الحادة، وحركات الكاميرا

الجذابة، والعديد من اللمسات الفنية القادرة علي جذب اهتمام المشاهد، ودمجه مع السياق السردي الخاص بالعمل. ومن الممكن أن ندرج فيلم فيليني الآخر "ساتيريكون" ضمن نفس الإطار السريالي؛ لأنه يعمل علي التطرق إلي الكثير من العناصر الخيالية، ويدمجها مع الواقع. يستند الفيلم إلي العمل الروائي الذي يحمل نفس الاسم، ويُعتقد أن كاتبه هو كيوس بترونيوس الذي قُتل بأمر نيرون بعد عام من مقتل لوكان. في الحقيقة، يعتمد العمل السينمائي بصورة أكثر تعمقا علي القصاصات المتبقية من العمل الروائي، ويتطرق إلي الكثير من الأوهام، والمغامرات الفاسقة لشخصيات شاذة تعيش في فترة ما قبل المسيح. تتحرك الأحداث ضمن إطار خيالي، وتسير علي هيئة أجزاء من أحلام يصعب فهمها في الكثير من الأوقات، وتنتهي مجريات كل مقطع علي هيئة جملة تلفظ بها إحدى الشخصيات. وهناك نوع من التوتر الشديد، وحالة من الصراع، والاضطراب ضمن الإطار السردي الخاص بالفيلم، لنجد أنفسنا أمام بيئة من الجنس، والتعري، والدعارة، والانتحار، والخرافة. لا يسير فيليني في هذا العمل علي النهج التقليدي المُتبع في السرد، لكنه يعمل علي عرض العناصر الخيالية مغلفة بالواقع، وصراعاته المتعددة، وفي نفس الوقت نجد أنفسنا أمام حالة من الضبابية المهيمنة علي الأحداث، وبيئة من الدمج بين النثر، والشعر، وصراعات تجمع بين البدايات الغريبة،

والنهايات الضبابية بصورة متكررة، وملحة. من الممكن للسريالية أن تُطبق ضمن إطار مختلف للغاية فيما يخص عملية توظيف العناصر السريالية داخل السياق السردي للعمل الفني؛ حيث أنه من الممكن لمتبع الفن السريالي أن يقدمه معتمدا علي إلحاق سلوكيات، وصفات غير إنسانية بالإنسان، وتقديمها عبره، وتوظيفها بصورة متوافقة معه. وهو ما يمكننا أن نشهده عند التعرض لفيلم "ليزا"، الذي تتحول فيه شخصية كاترين دونوف "ليزا" بصورة تلقائية، وتدريجية إلي كيان مختلف عن طبيعتها الأنثوية؛ حيث تحل محل كلب جيورجيو "ماسترورياني"، وتبدأ في تجسيد الدور علي أنها كلبه، وهو ما يمثل نوعا من السريالية، لكنه نمط لا يُقدم إلا في حالات نادرة، ولا يعمد إليه معظم المخرجين المحبين للفئة السريالية، وربما تسيطر علي الفيلم بيئة من المازوخية نظرا لوجود مثل هذه المشاهد الراصدة للخلل المسيطر علي الكيان الخاص بالبطلة؛ لأننا نجد أنفسنا أمام حالة من إلحاق الصفات غير البشرية بالكيان البشري، وهو ما يعمل علي إثارة الذهن بصورة مباشرة. في هذه الحالة، لا نتعرض إلي بيئة الغرائبية المعتمدة علي الفنتازيا أو الماورائيات، ولا نشهد حالة من الجمع بين الواقع، والخيال ضمن الإطار الذي اعتدناه، لكننا بصدد التعامل مع بيئة من السريالية المبنية علي التوظيف الضمني أو الدمج غير المباشر؛ لأننا في هذا الوضع نتعرض إلي محاولة الحبكة منح المرأة صفات

غير بشرية، وسعي المخرج "فيريري" نحو توظيف العنصر الحيواني داخل الكيان البشري بصورة معتمدة علي عرض السلوكيات، والممارسات، والحركات، واللمسات الخاصة بالعنصر المطلوب إدراجه، وهو ما يتماشي مع بيئة اللاتقليدية ضمن إطار مختلف عن الأعمال السينمائية التي سبق، وتعرضنا لها. إنها بيئة من الجمع بين صفات عنصرين واقعيين بهدف خلق حالة خيالية جلية، وهو ما يتمثل في الجمع بين صفات الحيوان، وسمات الإنسان بهدف تكوين شخصية خيالية جامعة للكيانين. وبعد ذلك، تتجلي الحالة السريالية من خلال الجمع بين الشخصية المُكونة، والواقع السردي الخاص بالحبكة، وهو ما يمثل نوعا غريبا من السريالية، لكنه قابل للتوظيف ضمن إطار محدود. ومن الممكن للبعض أن يعارض فكرة تصنيف هذا العمل ضمن الإطار السريالي، لكنني في حقيقة الأمر أؤكد علي سرياليته الجزئية، والتي تتجلي من خلال بعض المشاهد الموجودة بالعمل دون أن يكون الطابع السريالي صفة رئيسية من صفات الفيلم، ودون أن تمثل السريالية البيئة الشاملة لكافة مفرداته، وجوانبه. تجسد دونوف دورها بصورة بارعة، ويقدم ماستروياني أداءا مشابها، ولا يمثل الإخراج السينمائي المُقدم أمرا هاما، ولا ينجح المخرج في تقديم عمل جيد، لكننا أمام حالة سينمائية خفيفة، وبيئة فيلمية غنية ببعض المشاهد المثيرة. ومن الممكن أن نلاحظ الكيان

الإيروتيكي المصاحب للعمل بين الحين، والآخر، وهو ما يظهر في أكثر من مشهد بصورة جلية. إنها حالة من سريالية الجسد، وبيئة من الفيتيش الواضح، وهو ما يتماشي مع منظومة المخرج الفكرية المُعتمدة من قبله في الكثير من أعماله، وفي نفس الوقت يفتقر الفيلم إلي الكثير من المنطقية، ونلاحظ وجود حالة من الضبابية الشاملة لتطور الشخصيات؛ حيث يعجز الرجل عن عرضها بالصورة اللائقة، لكن هذه البيئة المُجوفة لا تحد من قدرة دونوف، وماسترورياني علي تقديم شخصيتيهما بالصورة المناسبة، حتي ولو كان مجهوداهما مقدمين ضمن بيئة إخراجية مُفعمة بالفراغ، والضعف، والهشاشة. وإذا أردنا أن نتأمل معا الفكرة السريالية المُقدمة في هذا العمل ضمن الإطار الجزئي بصورة أكثر تعمقا، وتحليلا، فمن الممكن أن نتخيل عملية الجمع بين الجسد البشري، ورأس حيوان ما، حينها نجد أنفسنا أمام حالة من السريالية الواضحة القادرة علي خلق صورة مخالفة للواقع، وبعيدة عنه، ودمجها مع الإطار الواقعي بصورة غريبة، وبعيدة عن التقليدية. وبهذه الكيفية، نجد أنفسنا أمام بيئة من السريالية المتأصلة المعتمدة علي الأشكال، والتكوينات، والبصريات. وفي فيلم "ليزا"، نتعرض ببساطة إلي حالة مشابهة من حيث المبدأ، لكنها مختلفة من حيث التطبيق؛ حيث نجد أنفسنا أمام محاولة الحبكة الجمع بين السلوك الحيواني، والجسد البشري، وإعداد هذا الجسد لممارسة السلوك

الحيواني، وتقديم المحتوي بأكمله ضمن السياق السردي الخاص بالعمل، وهو ما يظهر بصورة جلية في أكثر من مشهد، ويتحرك بانسيابية مع الإطار العام للفيلم دون أن نلاحظ حالة من الاستهجان أو الاستغراب المُمارسة من قبل الشخصيات، لنجد شخصية دونوف منخرطة في ممارسة سلوكيات الكلب بصورة عفوية استجابة لمطالب شخصية ماسترورياني كوسيلة للتعويض عن حالة الغرق التي شملت كلبه، والتي كانت سببا فيها. وإذا تأملنا معا فيلم فيريري الآخر "باي باي مانكي"، لوجدنا أنفسنا أمام حالة من الغرابة المُستمدة من تربية البطل لقرد صغير، واهتمامه به، وهو ما يخلق قدرا بسيطا من السريالية يستمد كيانه من خلال الاعتناء المُبالغ فيه، والمُمارس من قبل البطل تجاه القرد، وفي نفس الوقت نجد القرد الصغير في حالة من الانخراط، والانغماس داخل الإطار السردي للعمل، وضمن سياق قادر علي استجلاب أحوال الغرابة، والتعجب. يظهر بالفيلم ماسترورياني، وديبارديو، وغيرهما من النجوم المهمين، ومن المُلاحظ تحدث ديبارديو للغة الإنجليزية بكثرة، وربما بصورة تتفوق علي استخدامه لنفس اللغة بفيلم "جرين كارد"، وبالرغم من بساطة الإخراج، إلا أننا نجد أنفسنا أمام حالة من التجسيد الجيد فيما يخص الشخصيات، وبيئة من الجاذبية المُستمدة من غرابة القصة، وهزليتها في نفس الوقت. يتطرق الفيلم إلي دراسة الطبيعة البشرية في

أكثر من موضع، ويعمل علي عرض الشخصيات ضمن إطار إيروتيكي بصورة عميقة، ومن الممكن أن نلاحظ حالة من التكرار فيما يخص نوعية الأفلام التي يجنح إليها المخرج ماركو فيريري باستمرار، وهو ما يظهر بصورة جلية عند التعرض إلي الكثير من أعماله المُنتجة عبر مسيرته الفنية الغريبة. ومن الممكن أن نلحق الطابع السريالي بالعمل ضمن إطار أوسع من خلال التعرض إلي فكرة اكتشاف البطل لغوريلا ضخمة علي الشاطئ، وظهور القرد الصغير علي الساحة، وانخراطه في تربيته، والاعتناء به، وهو ما يمثل النظرة الشاملة للإطار السريالي المُوظف ضمن السياق الخاص بالعمل. ومن المُلاحظ وجود حالة من التكاتف فيما يخص شخصيتي ماسترورياني، وديبارديو، وتتحرك باقي الشخصيات بالعمل بصورة متجانسة، ومتعاونة أيضا، وهو ما يمثل ميزة الفيلم الواضحة، والجلية. يعمد الفيلم إلي السخرية، والكوميديا في الكثير من المواضع، ويتطرق إلي العلاقات الإنسانية، والاضطرابات المصاحبة لها، وفي نفس الوقت تأخذ حالة الصراع الكثير من الأشكال، وتُوظف ضمن العديد من السياقات، لكن السيناريو يفتقر إلي الكثير من النقاط الهامة، ومن السهل اكتشاف العديد من الأخطاء، وهو ما يمثل أمرا جليا للمشاهد، والناقد علي السواء. من العناصر الرئيسية التي تُوظف ضمن السياق السريالي عنصر "الصدمة"؛ حيث أنه من المُلاحظ اعتماد المدرسة

السينمائية السريالية علي تعريض المشاهد إلي المفاجأة، والصدمة بصورة متكررة، وترتبط هذه الحالة ببيئة الغرائبية التي تحاول السريالية أن تستحضرها دائما، لكنني أرغب في التطرق إلي العوامل المؤثرة علي عملية التوظيف، والتي تؤدي بصورة مباشرة إلي تشكيل، وتكوين عنصر الصدمة. ترتبط هذه الحالة بالفترة الزمنية التي تُقدم فيها؛ فالعناصر الصادمة المُوظفة في فيلم "كلب أندلسي" لا تصلح لخلق الصدمة بصورة فعالة في عصرنا الحالي، بعدما تعرضنا للكثير من الأفلام المُفعمة بأشكال العنف المختلفة ، والمتنوعة، وبالتالي من الممكن لهذه العناصر أن تحرك دواخلنا، وتتلاعب بأعصابنا دون أن تمتلك تأثيرها السابق، وربما لا تؤثر في الكثير منا من الأساس، وهو ما يدفعنا إلي الاهتمام بالفترة الزمنية التي أُنتجت فيها أثناء تقييمنا لها. وفي نفس الوقت، يمثل التطور المصاحب للتأثيرات البصرية، والمؤثرات الصوتية موضوعا رئيسيا للنقاش عند التعامل مع حجم التأثير الناجم عن توظيف عناصر المفاجأة، والمفردات اللازمة لاستجلاب أحوال الصدمة، وبالرغم من ذلك، تمثل الأفلام التي أُنتجت في النصف الأول من القرن المنصرم الصورة الأمثل للتعبير عن الحراك السينمائي السريالي؛ لأنها تعبر عن حالة الثورية المقترنة بالحركة، وترصد البدايات، وتمثل المجهود المُقدم من الأساتذة الأوائل، ومؤسسي المدرسة السريالية. وقد حظيت الفترة التي شهدت تسلل التيار

السريالي إلي السينما بالتحرك ضمن إطار موازي للتوظيف السريالي الخاص بالرسم، واللوحات، والبورتريهات، وشهدت البيئة الفنية الشاملة العديد من التحالفات بين الجانبين، وهو ما يُتوج بتحالف بونويل مع دالي في أكثر من مرة. ولا بد أن أشير إلي الحقيقة المتمثلة في قدرة بونويل علي الاستمرار في تقديم المحتوي السريالي بالصورة الأصلية، والمعيارية حتي وفاته، وهو ما يمثل أمرا واضحا عند التعرض إلي أعماله. وتتوافق هذه البيئة مع عدد من المخرجين الذين تمكنوا من تقديم أعمال سريالية علي مدار العقود المتتالية الخاصة بالقرن الماضي دون وجود حالة من الإخفاق أو التراخي. ومن الأفلام الأولية الراصدة للحراك السريالي، وقد يعتبره البعض أولها، فيلم "صدف البحر ورجل الدين" المهتم بتقديم الحبكة ضمن إطار إيروتيكي مُفعم بالرؤى، والخيالات. نجد رجل الدين محاطا بالكثير من الخيالات الممتلئة بالجنس، والشهوة، ونذير الموت، وفي نفس الوقت تتعرض القصة إلي حالة الهيمنة الأنثوية التي تشمله، وتسيطر عليه عند رؤيته لزوجة الجنرال، وتتحرك الأحداث ضمن إطار قصير لا يزيد عن ثلاثين دقيقة، وتتماشي القصة مع حالة واضحة من السريالية القادرة علي رسم الملامح الأولية للبيئة الغرائبية التي اعتمدتها المنظومة السريالية بأكملها فيما بعد. لا يقدم الفيلم معاني واضحة، ولا يهتم بعرض سياق جلي، لكنه يخلق حالة من الخيالات،

والرؤى القادرة علي استجلاب بيئة الحلم، والأوهام، وتتوافق هذه البيئة مع فيلم بونويل "كلب أندلسي" الذي صدر في السنة التالية، وبالرغم من ذلك، قد يصنف البعض فيلم بونويل علي أنه أول الأفلام السريالية، بينما يري البعض الآخر أن فيلم "الصدف والكاهن" هو الأجدر بهذا اللقب. وتعود رؤية الفئة الداعمة لتتويج فيلم بونويل باللقب إلي الاحتفاء الذي ناله بصورة تفوق بمراحل الاهتمام الذي حصل عليه فيلم جرمان دولاك وقتها. كثيرا ما يراودني عدد من المشاهد المميزة التي يقدمها فيلم بيتر جريناواي المعروف "الشيف .. اللص .. زوجته .. عشيقها"؛ حيث يجمع الفيلم بين العنصر الرمزي، والعنصر السريالي بصورة غير تقليدية، ويتلاعب بالإضاءة بشكل واضح ليخلق حالة جلية من الرمزية القادرة علي البزوغ جنبا إلي جنب مع السريالية التي تعمل علي شمول المحتوي المُقدم ضمن السياق السردي الخاص بالفيلم، والذي يعمد إلي استعراض الجشع، والشهوة، وحب السلطة داخل الأدوار الاجتماعية التي يعيشها كل فرد منا. تدور القصة الظاهرية حول لص سادي يذل طباخه، ويقلل من شأن زوجته، وحينها تقوم الزوجة باللجوء إلي عشيقها الذي يُعد من المساهمين في المطعم، حيث يتم تصوير العمل بأكمله. أما في العمق، نجد أنفسنا بصدد التعامل مع حالة من الرمزية العميقة القادرة علي التعرض إلي موضوع القوة، واستغلالها، والجشع المرتبط بها. يتطرق الفيلم إلي

الفن الخاص بهيرونيموس بوش بصوره الغريبة المرتبطة بالعصور الوسطي، والماورائيات، وهو ما يساعد في استجلاب أحوال السريالية بصورة ما، وتتماشي هذه البيئة مع العناصر السريالية الأخرى المُدرجة داخل الإطار الخاص بالفيلم لتظهر الكثير من المشاهد ضمن إطار ممتد يستمد كيانه عبر التطرق إلي خيالات السريالية المقترنة بحالة من الكوميديا، والسخرية ضمن سياق تطبيقي، وغير مألوف للعنصر السريالي الذي يتماشي، في هذه الحالة، مع العناصر التجريدية الخاصة بالفيلم، والتي تتمثل في العديد من المواقف المُتوجة بتغير ملابس الممثلين عند انتقالهم إلي غرف أخري، بالتزامن مع نظام ألوان الغرفة، وبصورة مناسبة للألوان الكثيرة الصارخة التي تزيد من الوزن الرمزي للعمل، وتصور لنا شهية الإنسان، وعواطفه، ومطامعه في عالم مُصطنع، ومُفعم بالكذب، والنفاق. إنها حالة من التسلل إلي خفايا النفس البشرية، لكنها تُعرض ضمن إطار هزلي، وساخر بصورة واضحة، وتتماشي هذه البيئة مع الإخراج الجيد، والأداءات المميزة لتخلق في النهاية عملا طيبا علي كافة المستويات. ومن الممكن أن نشاهد حالة مشابهة للفيلم السابق من حيث إظهار الجشع، والسعي نحو القوة، والمال، والطعام، وغيرها من الملذات الدنيوية عبر التطرق إلي فيلم "أقحوانات" للمخرجة التشيكية "فيرا تشيتيلوفا"، والتي تهتم بعرض قصة فتاتين طائشتين، ومحاولاتها

إدراك معني الحياة، والهدف من الوجود. وفي نفس الوقت، تعتمد بيئة العمل علي إظهار عنصر المتعة، والعديد من الألعاب الغريبة، وتحاول تكوين منظومة فلسفية عميقة لإيصال أفكار أصيلة في عالم فاسد عن طريق إيقاف الرسوم، والحركة، والقفز السريع، والتنقل بين التحولات الحسية، واستخدام العديد من الألوان، والتدخلات الصوتية وسط إبداع فني عميق، ومبتكر يسعي نحو الاستفادة من كل هذه العناصر، وتحويلها إلي دلائل تعود بالنفع علي اللمسات السريالية التي تحاول المخرجة أن توظفها داخل السياق السردي الخاص بالعمل، بصورة ملحة، وواضحة. وإذا أردنا أن نتعرض إلي فيلم تشيكي آخر قادر علي توظيف العناصر السريالية ضمن بيئته الفنية، فمن الممكن أن نتطرق إلي فيلم "فاليري وأسبوعها من العجائب"، والذي يعمل علي التطرق إلي بيئة تشبه العالم الخاص بأليس في بلاد العجائب، وذات الرداء الأحمر، ليستمد قصته من عالم الخيالات، والسحر، والرعب ضمن إطار مبني علي الجمع بين الواقع، والخيال، والتعرض إلي الكثير من الموضوعات الشائكة مثل الحب، والجنس، والخوف، والدين، وتتماشي هذه البيئة بأكملها مع عالم سريالي واضح يظهر في العديد من المشاهد مثل مشهد الأسقف ذي اليد المملوءة بالقش الأبيض، والتي ترفرف أثناء تحرك العربة، وفي اليوم التالي تظهر حمامة بيضاء من داخل رسالة المعجب إلي فاليري، وهو ما يمثل

نوعا من الرمزية عبر الإشارة إلي التمرد في السياق الأول، والبراءة في السياق الثاني. ومن المُلاحظ اعتماد المخرج "جاروميل جيرس" علي عناصر الرعب كوسيلة رئيسية لتحريك الأحداث، واستجلاب أجواء الإثارة، والتشويق، وهو ما يتماشي مع الفكرة، والسيناريو بكل تأكيد. ومن المعروف أن العمل مُقتبس من رواية شهيرة كُتبت في ذروة السريالية التشيكية في ثلاثينيات القرن العشرين، وتضم الخصائص الرئيسية للحراك السريالي، وتعمل علي تكوين بيئة عميقة من المخاوف، والأوهام، والظلام، والريبة، والتفسيرات المتعددة، والاحتمالات غير المنتهية ضمن إطار ماورائي واضح، وممتد. تمثل العناصر الماورائية داعما قويا، وعظيما للسينما السريالية، ومن الممكن بسهولة للمتابع، والمشاهد أن يرصد حالة التوظيف المتكررة الخاصة بالعنصر الماورائي ضمن الإطار السريالي. وهو ما يمثل أمرا جليا عند التعرض للمسيرة الفنية الخاصة بالكثير من المخرجين المحبين للسريالية، وتوظيفها ضمن بيئتهم السينمائية المُعتمدة من قبلهم. يتشكل العنصر الماورائي بأشكال مختلفة، ومن الممكن أن يأخذ من مصاصين الدماء، والوحوش، والساحرات، والأجواء القوطية، وعناصر الرعب المتنوعة، والخيالات المفعمة بالخوف، والاضطراب مصدرا رئيسيا للبزوغ، والظهور علي الساحة الفنية. وربما تساعده هذه العناصر في التسلل إلي الإطار السينمائي الشامل. تتكيف

البيئة السابقة مع الفنتازيا ضمن إطار مشابه لعملية التوظيف السريالية، وتنتهي هذه الحالة بالجمع بين الفنتازيا، والواقع بهدف تكوين الحالة السريالية المرغوبة. من الممكن أن ندرج المخرج جان رولان ضمن الإطار السابق،؛ حيث أننا نلاحظ اعتماده علي العناصر الخيالية، وإدراجها ضمن الإطار الواقعي بصورة مستمرة، ومتكررة عبر مسيرته الفنية. اهتم رولان باستخراج العنصر الخيالي من بيئة مصاصي الدماء، وهو ما يتماشي مع البيئة السينمائية المُحببة للكثير من المراهقين، والشباب. وقد عمل علي توظيف العنصر الخيالي ضمن بيئة تشملها الإيروتيكا الصريحة، والتي كثيرا ما تتماشي مع دراكولا، والفامبيرز، والوحوش، وغيرها من الشخصيات الممثلة للبيئة السينمائية المرتبطة بفئة الرعب، والتخويف. في السبعينيات، ظهر الكثير من أفلام الرعب الموظفة للعنصر الإيروتيكي بصورة واضحة، وتوطدت بيئة الإيروتيكا في السينما الأوروبية بصورة أكبر من السينما الأمريكية، وبزغت الكثير من الأفلام الفرنسية، والإيطالية الداعمة لبيئة الرعب الإيروتيكية المختلطة، والمُدمجة مع حالة السريالية المُستمدة من الجانب الفنتازي الجلي. وكان لرولان نصيب كبير من هذه الأفلام، وتجلت بيئته السينمائية من خلال فيلم "رعشة الفامبير" الذي يصور زيارة زوجين لقلعة قديمة في إحدى الليالي الغائمة المُفعمة بالضباب، وانجلاء حقيقة المكان لهما بصورة لاحقة، وظهور الكثير من

الشخصيات الخارقة للطبيعة لهما ضمن إطار مُفعم بالرعب، والتشويق، والإثارة، وتستمد السريالية كيانها في هذا العمل من خلال التطرق إلي حالة من التخدير، والخيالات، والغرائبيات المرتبطة بتوظيف العنصر الماورائي بصورة واضحة، وجلية داخل الإطار السردي الخاص بالعمل. وبالرغم من عدم وجود بيئة فكرية غنية يمكن إدراكها من خلال مشاهدة أفلام رولان، إلا إننا من الممكن أن نحظى ببعض من الغرائبية، والسريالية الفريدة القادرة علي استجلاب أحوال الرعب، والإثارة، وغالبا ما تتماشي هذه البيئة مع أذواق المراهقين، والصغار، وربما تلعب هوليوود علي هذه النقطة بصورة متكررة لتنتج الكثير من الأفلام السينمائية المُفعمة بالرعب، والتشويق، لكن بصورة منخفضة علي المستوي الإيروتيكي مقارنة بأفلام السينما الأوروبية المُنتجة ضمن نفس النطاق. في بعض أفلام رولان، نجد أنفسنا أمام بيئة خالية من الصدمة، وبعيدة عن الإثارة، لكنها بالرغم من ذلك قادرة علي استجلاب الأجواء المرتبطة بالفكرة، واستحضار الغرائبيات المقترنة ببنية القصة، وهيئتها. ومن المُلاحظ اعتماده علي تأثيرات الألوان الرائعة، وبعض المحادثات المُفعمة بالشعر، والسخرية، وهو ما يتماشي مع محاولة استجلاب بعض النقاط الحيوية للتغطية علي هشاشة السيناريو، وبساطة الفكرة، والتي كثيرا ما صاحبت أعماله بصورة متكررة، وجلية. في فيلمه "سحر"، نجد أنفسنا

أمام حالة من الريبة، والاستفزاز المهيمنة علي لص لاجئ إلي أحد القصور بهدف المكوث لفترة بسيطة، والرحيل بعد أن تهدأ الأجواء، وتزول العاصفة، ليجد نفسه غير قادر علي المغادرة، والهروب من المرأتين الغامضتين اللتين رحبتا به في البداية، وحينها تظهر نواياهما الخبيثة، وتبدأ في التحول إلي واقع مرير. يمكننا بسهولة أن نلاحظ قدرة رولان علي رصد المرأة بصورة غير تقليدية، وعرضها ضمن إطار مختلف، وغريب، وفي نفس الوقت لا يقدم الرجل هذه الحالة بصورة مُستمدة من البورنوجرافيا، لكنه يعمل علي توظيفها معتمدا علي الإيروتيكا الخفيفة، والتي تنتهي في حدود جنس الفانيلا دون زيادة أو مبالغة، مقارنة بأعماله الأخرى. إن رولان عاشق للاستايل، والأسلوب، وهو ما يظهر عبر اهتمامه الواضح بتوظيف العناصر الفيلمية بصورة معينة، ومنظمة، وقادرة علي تقديم ملامح خاصة دون الاعتناء بالفكرة نفسها، وهو ما يمثل نوعا من غياب الحكمة بالنسبة للنقاد، والمحللين، لكن الاستايل الغريب المُنتج عبر مسيرته الفنية، والمُوثق بصورة مستمرة عبر أعماله السينمائية قادر علي جذب الكثيرين خاصة المحبين لجنرا الرعب، وأجواء مصاصي الدماء، ودراكولا، وغيرها من الشخصيات الخرافية، التي كثيرا ما تتماشي مع أفكار المراهقين، والمراهقات لتُوظف ضمن نطاقات مختلفة من خلال التسلل إلي الكثير من الوصفات السينمائية القادرة علي عرضها

ضمن بيئات متعددة، ومتنوعة لتظهر ضمن إطار رومانسي خفيف أو بيئة درامية جادة أو قصة خيالية بحتة أو حبكة سريالية عميقة، وهو ما يتماشي مع الفكر المُتبع من قبل المخرجين، والمنتجين بصورة مباشرة. ويحاول هذا الفكر التوافق مع مطالب السوق في أغلب الأحوال أو رؤية المخرج الفنية إذا كان مخرجا ذا عيار ثقيل أو صاحب مقدرة كبيرة علي فرض رؤيته علي الاستديو أو لديه الإمكانيات اللازمة لينتج أعماله الخاصة. من الممكن أن ندرج مشهد الرقص المُؤدي بواسطة إيفا، وإليزابيث ضمن السياق السريالي؛ حيث تتراقصان سويا أعلي جسر غريب مرتدتين لملابس بيضاء متناسقة بصورة واضحة، بينما تتعالي موسيقي كلاسيكية رنانة في الأرجاء ضمن إطار أشبه بالحلم أو الخيال. وقد يمثل المشهد المتضمن لإيفا وهي تتحرك حاملة منجل غريب درجة من درجات السريالية أيضا، وتتماشي هذه الحالة مع استجلاب البعد الماورائي، وتوظيفه داخل الإطار السردي بكل تأكيد. علي المستوي الفكري، قد تشعرك أفلام رولان بحالة من الضحالة، والهشاشة، وعدم الوصول إلي محتوي ثقافي قادر علي إفادة المشاهد، وخلق حبكة غنية، ولهذا من الأفضل أن يتعرض المتفرج لهذا العمل مع العلم المسبق بأنه أمام حالة من الاهتمام بالاستايل دون الاعتناء بالفكرة، وبيئة من توظيف الأسلوب دون السعي نحو مضمون واضح، ولهذا عليه أن يستمتع بالبيئة الأسلوبية الخاصة بالمخرج، والتي تعمل علي

توظيف العناصر السينمائية ضمن نظام مُحدد يضعه، ويعمل علي تطبيقه، وهو ما يتماشي مع خلق حالة سينمائية قادرة علي توفير الملامح، والصفات، والسمات، ورسم بيئة فنية ذات خصائص معينة دون الاهتمام بتوفير تطور ملحوظ في مواضع الشخصيات أو تغير مرصود في عرض الأحداث، ولهذا من الصعب لهذه النوعية من الأفلام أن تروق للنقاد أو لمحبي الدراما العميقة من المشاهدين، والمتفرجين. وإذا أردنا أن نحصل علي بيئة مشابهة للعمل السينمائي الخاص بجان رولان، فمن الممكن أن نتطرق إلي الأعمال السينمائية الخاصة بخيسوس فرانكو، والذي قدم أعمالا مُفعمة بالرعب، والدم، والخوف، والصراع، والشخصيات الخرافية صاحبة الأبعاد الماورائية، والبعيدة عن الطبيعة التقليدية للأمور، وهو ما يتماشي مع توظيفها ضمن السياق الواقعي، والجمع بينها، وبينه، والسماح للكثير من العناصر السريالية بالبزوغ، والظهور بصورة تلقائية، ومباشرة. يمثل فيلم "برام ستوكر دراكولا" للمخرج الكبير فرانسيس فورد كوبولا محاولة عظيمة لتوظيف العناصر الماورائية، وخلق بيئة سريالية، وصنع عالم مُفعم بالفنتازيا، والغرائبيات، وفي نفس الوقت تعبر الأداءات التمثيلية عن حالة من السعي نحو تقديم الشخصيات بالصورة المناسبة، واللائقة لنجد أنفسنا أمام بيئة من التجسيد العميق للأدوار، والمُمارس من قبل كيانو ريفز، وأنتوني هوبكنز، ووينونا رايدر، وجاري

أولدمان مما يؤدي إلي خلق حالة استثنائية، ومميزة بكل تأكيد. ومن المُلاحظ وجود عدد من الكاميوز "ظهور قصير" الرائعة، والمُتوجة بظهور الممثلة الإيطالية مونيكا بيلوتشي ضمن إطار مُفعم بالإثارة، والتشويق، والإيروتيكا الخفيفة. يقدم كوبولا إخراجا رائعا، ويعمل علي عرض حبكته بصورة مميزة، وجديدة، ويوظف العناصر السريالية من خلال التلاعب بالمؤثرات البصرية، واستخدام الظلال، والتركيز علي الظلال الناجمة عن تحركات دراكولا العشوائية، والغريبة، والبعيدة عن المنطقية بصورة متكررة. تشعر ببيئة الحلم أو الخيال التي يعمد إليها الفيلم، وتنتابك حالة من القشعريرة بين الحين، والآخر، ويباغتك الكثير من الصدمات، ويلاعبك العديد من اللحظات. إنها حالة من الثورية فيما يخص العرض، وبيئة من التجديد، والتطوير فيما يخص التطرق إلي قصة دراكولا التي قُدمت في الكثير من الأعمال السينمائية علي مدار العقود. ويُعد استجلاب العنصر الماورائي واضحا ضمن السياق السردي الخاص بالفيلم، وهو ما يعمل علي دعم البيئة السريالية بصورة تلقائية. من الضروري أن أوضح المقياس الفني الواسع الذي يسمح للعناصر السريالية أن تُوظف ضمن أطر مختلفة، ومتعددة. فالسريالية الخاصة بفيلم "دراكولا" تختلف بصورة واضحة عن التوظيف الأصلي، والأولي المقترن بفيلم "كلب أندلسي" علي سبيل المثال. في فيلم بونويل، يعرض

الرجل حالة من التلاعب البصري المخالفة للحالة المُعتمدة في فيلم كوبولا، فنجد أنفسنا أمام شفرة قاطعة لعين بشرية، ويد ممتلئة بالحشرات، وغيوم غريبة مارة بجوار القمر، وغيرها من الكادرات العجيبة. وفي حالة دراكولا، نجد مساحة مختلفة من توظيف العناصر السريالية، وبيئة تقنية حديثة مبنية علي التلاعب بالبصريات ضمن سياق سردي يحمل قصة واضحة ذات تغيرات جلية. يري البعض أن اختيار المخرج لكيانو ريفز يُعد اختيارا سيئا، وأنه كان من الأفضل أن يجسد ممثل آخر دوره، ويجمع الكثيرون علي جودة الأزياء المُستخدمة في العمل، وبراعة الصوتيات، واحترافية المكياج، وهو ما يمثل أمرا جليا، ومنطقيا للمشاهد بكل تأكيد. من السهل أن نلاحظ قدرة هذا الفيلم علي الجمع بين المحتوي الجيد، والاستايل الجذاب، وهو ما ينجح كوبولا في تحقيقه بصورة مبهرة، وفي نفس الوقت يظهر براعة واضحة في استجلاب بيئة الغرابة المقترنة بشخصية دراكولا، ويعمل علي إعادة الحياة للرجل، وضخ الدماء في عروقه من جديد، بعد أن شهدت السينما الكثير من الأفلام العاجزة عن تقديم الشخصية ضمن السياق المناسب، بعد انتهاء فترة أفلام كريستوفر لي المميزة. تظهر وينونا رايدر بصورة لائقة، وتتوافق هذه الحالة مع الظهور المميز لكل من أولدمان، وهوبكينز ليخلق العمل في النهاية حالة من الانسجام الواضح، والقادر علي عرض الشخصية

الغريبة ضمن سياق جديد، وعميق. في هذا العمل، نجد تفوقا ملحوظا فيما يخص التطرق إلي بيئة الفامبيرز، مقارنة بأعمال رولان أو فرانكو، وبالرغم من ذلك لا يمكننا أن ننكر امتلاكهما للعديد من المحبين أيضا، وهو ما يوطد من فكرة اختلاف الأذواق التي تسمح بوجود شعبية كبيرة للكثير من المخرجين، والفنانين حول العالم، وفي نفس الوقت، تساعد علي انتشار كافة أنواع الفنون، وتقديمها ضمن إطار واسع، وعميق.

انتهي

مدخل إلي السينما السريالية .. معتز عرفان

دار عرفان للنشر .. مؤسسة عرفان للثقافة والفنون